JOSÉ FORNS

IL PIANISTA

Digitized by Google

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE
GEOGRAFIA E HISTORIA

SOLO LECTURA
EN SALA
(P.E.) (003)

Digitized by Google

R-133.898

MANUALI HOEPLI

VITTORIO RICCI

IL PIANISTA

PENSIERI, GIUDIZI E CONSIGLI

DI EMINENTI SCRITTORI

RIGUARDANTI LO STUDIO DEL PIANOFORTE,

CON UN CENNO STORICO SULL'ORIGINE DI QUESTO STRUMENTO, UN ELENCO DEI PRINCIPALI PIANISTI, INSEGNANTI E COMPOSITORI PER PIANOFORTE E UN INDICE BIBLIOGRAFICO DELLE OPERE CITATE E DI ALTRE ATTINENTI ALLO STESSO SOGGETTO

In sostituzione del Manuale del PIANISTA di L. Mastrigli.

D
781.976
RIC

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
5312488179

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1916

Digitized by Google

PROPRIETÀ LETTERARIA

Milano — Tipografia Umberto Allegretti — Via Orti, 2.

Digitized by Google

INDICE DELLE MATERIE

Pag.

AL LETTORE VII

SOMMARIO DEI PARAGRAFI IX

Cenno storico sull'origine del Pianoforte . . I

Osservazioni generali 21

Tecnica 101

Didattica 193

Miscellanea 217

Elenco dei Clavicembalisti, Pianisti e Compositori 243

Indice bibliografico 249

Digitized by Google

Digitized by Google

AL LETTORE

Questo Manuale del Pianista *che in nuova veste si presenta al lettore, è, nelle sue linee generali, fondato su quello pubblicato dal Mastrigli, la cui edizione è esaurita da qualche tempo. Il materiale del vecchio libro è stato per la massima parte trasportato nel nuovo, ed alle citazioni già usate, sono state aggiunte le indicazioni bibliografiche, fin dove almeno fu possibile di rintracciarle.*

Accanto però a questo materiale, ne è stato allineato un altro vastissimo, rimasto ignoto all'antico compilatore o venuto alla luce negli ultimi 25 anni; e l'intera raccolta è stata ordinata con un nuovo criterio e provvista di numerosi richiami per maggiore utilità del lettore.

Oltre a questo, sono stati aggiunti ex novo *un* Cenno Storico *sulle origini del pianoforte, sul suo sviluppo e sulle fabbriche più note; un* Elenco *dei principali Clavicembalisti, Pianisti e Compositori per pianoforte tanto italiani quanto stranieri, con indicazioni sul luogo e sulla data della loro nascita e della loro morte; ed infine un* Indice bibliografico *delle opere citate e di altre che hanno attinenza coll' arte pianistica e colla fabbricazione dello strumento in questione, affinchè il lettore possa ricorrere a queste per maggiori ragguagli e per una più completa trattazione del soggetto.*

Il presente Manuale non ha scopo puramente didattico nè segue un metodo speciale d'insegnamento. Per

Digitized by Google

tale ragione, ogni elaborazione critica è stata eliminata e sono stati accolti in esso tutti quei giudizi e consigli e tutte quelle osservazioni, che sembrarono utili dal lato tecnico o da quello della coltura del pianista. Questo spiega come, qua e là, si riscontrino opinioni e precetti che sono in contradizione tra loro, o che sono enunciati più di una volta con parole differenti, per quanto la sostanza rimanga la stessa.

In tal caso però, oltre la maggiore importanza che essi acquistano per essere espressi da differenti scrittori, la loro adozione è stata determinata dal fatto che, o delucidano meglio l'idea, o aggiungono qualche particolare omesso dagli altri.

Se questo libro potrà giovare alla diffusione della coltura fra i musicisti in genere e fra i pianisti in ispecie, e servirà allo studioso per fargli conoscere con poca fatica quello che è stato detto dagli scrittori più competenti in questa materia, lo scopo dell'opera sarà intieramente ottenuto.

Firenze 1915.

VITTORIO RICCI.

Digitized by Google

SOMMARIO

OSSERVAZIONI GENERALI.

Da N.°

1. **Arte musicale.** — Sua natura - Sua importanza - Sua popolarità - Suoi progressi 1-4
2. **Pianoforte.** — Suoi pregi - Sue qualità necessarie - Pianoforti vecchi - Conservazione del pianoforte . . . 5-16
3. **Arte pianistica.** — Sua età aurea - Sue qualità - Insufficienza a formare da sola l'artista 17-21
4. **Pianista.** — Doti necessarie al pianista - Sentimento del bello - Potenza emotiva - Ingegno - Tecnica - Coltura . 22-46
5. **Educazione artistica** — Conoscenza dei classici e dei grandi interpreti - Coltura letteraria ed artistica - Educazione dell'orecchio - Studi vocali - Studi teorici - Organo - Nozione dei timbri e delle chiavi - Coltura necessaria al dilettante 47-69
6. **Tecnica.** — Sua natura e importanza - Vantaggi - Necessità di acquistarla. 70-82
7. **Agilità.** — Sua importanza - Suoi pregi - Agilità nei vecchi - Difetto di durezza 83-88
8. **Ritmo.** — Sua natura ed importanza nella musica - Vantaggi - Effetti del ritmo 89-100
9. **Comprensione e apprezzamento della musica.** — Condizioni per ottenerli - Comprensione ideale - Musica antica e musica moderna 101-117
10. **Scelta dei pezzi.** — Musica di moda - Valore delle opere musicali - Classici - Necessità di suonare buona musica - Musica cattiva 118-132
11. **Espressione.** — Sua origine e natura - Suo pregio - Spontaneità - Esagerazione - Espressione d' imitazione - Espressione faciale 133-147
12. **Stile.** — Sua natura e suoi pregi - Condizioni e modo di formarlo. 148-159

Digitized by Google

Da N.°

13. **Esecuzione.** — Condizioni di una esecuzione perfetta - Naturalezza - Chiarezza - Gusto - Tecnica - Movimento appropriato - Modificazioni di testo - Stile polifonico . 160-190
14. **Integrità dei pezzi.** — Tagli e modificazioni condannate . 191-194
15. **Interpetrazione.** — Quale dovrebbe essere - Condizioni necessarie - Conoscenza dello spirito e del carattere della musica - Identificazione col compositore - Interpetrazione individuale - Oblio di se stesso - Interpetrazione d' imitazione 195-232
16. **Memoria.** — Vantaggi della memoria - Sua necessità - Possibilità di acquistarla - Diverse specie di memoria - Modo di svilupparla 233-254

PARTE TECNICA.

1. **Posizione davanti al pianoforte.** — Testa - Busto - Spalle - Braccio - Gomiti - Mani - Piedi - Sgabello - Difetti della posizione - Vantaggi di una buona posizione - Sobrietà di movimenti. 255-278
2. **Mano.** — Suoi pregi e qualità - Suo necessario sviluppo tecnico - Importanza di una buona posizione della mano sulla tastiera - Quale dovrebbe essere 279-291
3. **Dita.** — Loro ufficio e natura - Necessità di elasticità ed uguaglianza - Qualità differenti di ogni dito - Modo di renderli uguali - Posizione e movimento delle dita - Pollice - Anulare - Mignolo 292-316
4. **Passaggio delle dita.** — Come effettuarlo 317
5. **Sostituzione di dito.** — Sua utilità - Modo di eseguirla. 318-319
6. **Polso.** — Posizione del polso - Suo meccanismo . . 320-321
7. **Attacco del tasto.** — Condizioni per un buon attacco - Come deve studiarsi - Attacco di polso - Attacco di braccio 322-328
8. **Tocco.** — Sua importanza - Ufficio ed origine del tocco - Sua individualità - Modo di acquistarlo - Difetti del tocco - Sua necessaria modificazione. 329-368
9. **Esercizi delle cinque dita.** — Loro importanza - Modo di studiarli. 369-372
10. **Scale.** — Quando cominciarne lo studio - Come eseguirle 373-378
11. **Accordi.** — Diverse specie di accordi - Modo di eseguirli 379-382
12. **Seste e ottave.** — Come studiarle. 383-385
13. **Note ribattute e doppie.** — Modo di eseguirle . . . 386-388
14. **Stensioni.** — Loro importanza - Modo di studiarle . . 389-391
15. **Abbellimenti.** — Loro esecuzione 392-393
16. **Trillo.** — Sua importanza - Suoi pregi - Come studiarlo. 394-398

Digitized by Google

Da N.°

17. **Legato.** — Sua natura ed importanza - Maniera di eseguirlo 399-409
18. **Staccato.** — Suo meccanismo - Staccato di dito, di polso, di braccio - Modo di ottenerli 410-415
19. **Martellato.** — Sua esecuzione 416
20. **Attacco di portamento.** — Come eseguirlo 417
21. **Ritmi contrari.** — Come studiarli 418
22. **Diteggiatura.** — Vantaggi ed importanza di una buona diteggiatura - Diteggiature diverse - Musica diteggiata . 419-426
23. **Esercizi giornalieri.** — Loro importanza - Modo di studiarli - Tempo da darsi - Ordine progressivo . . . 427-438
24. **Studio dei pezzi.** — Metodo da seguirsi - Movimento - Modificazioni permesse - Graduazione di difficoltà . . 439-450
25. **Studio dei passaggi.** — Modo di studiarli 451-454
26. **Studio a mani separate.** — Sua opportunità - Modo di farlo 455-458
27. **Accentuazione.** — Sua natura - Modo di eseguirla e suo uso opportuno 459-467
28. **Rubato.** — Sua origine e natura - Sua difficoltà - Sua applicazione 468-474
29. **Pedale.** — Sua utilità ed opportunità di uso - Effetti di intensità dovuti al tocco - Corretto e scorretto uso del pedale - Necessità di uso moderato - Effetti della diversa pressione - Svantaggi derivanti dal suo uso inopportuno o dall'abuso 475-508
30. **Intensità.** — Importanza della gradazione dell' intensità - Da che dipende - Abuso di forza - Suo uso opportuno . 509-516
31. **Colorito.** — Sua natura e importanza - Modo di ottenerlo - Esagerazione del colorito. 517-525

DIDATTICA

1. **Studio in generale.** — Condizioni perchè sia proficuo - Sua natura - Modo di studiare - Necessità che non sia interrotto 526-532
2. **Età per cominciare lo studio del pianoforte.** 533-536
3. **Durata dello studio giornaliero.** — Abuso dello studio - Lunghezza dello studio 537-547
4. **Divisione dello studio.** — Distribuzione delle materie . . 548-551
5. **Frequenza delle lezioni** 552-553
6. **Necessità di studiare lentamente.** — Ragioni 554-557
7. **Utilità di studiare all'oscuro** 558
8. **Parti essenziali nello studio del pianoforte** 559
9. **Metodo di studio.** — Sua natura - Sue condizioni necessarie - Suoi difetti - Ostacoli al progresso dell'allievo . . 560-568

Digitized by Google

Da N.°

10. **Malattie derivanti da un cattivo metodo** 569-570
11. **Qualità e doveri del maestro.** — Quali esse sieno nel campo personale e didattico 571-578
12. **Necessità di un buon maestro.** — Ragioni - Importanza della scelta - Genitori-maestri - *Virtuosi*-maestri . . . 579-585

MISCELLANEA

1. **Metronomo.** — Sua utilità e suo uso 586-589
2. **Musica d'insieme.** — Vantaggi - Pezzi a 4 mani - A 2 pianoforti - Trii - Quartetti - Quintetti 590-598
3. **Accompagnamento.** — Ufficio e doveri dell'accompagnatore - Vantaggi dell'accompagnare 599-608
4. **Lettura a prima vista.** — Vantaggi - Condizioni e consigli 609-622
5. **Trasposizione.** — Sua utilità - Condizioni e modo per imparare a trasporre 623-629
6. **Improvvisazione.** — Suoi pregi e difetti - Condizioni per improvvisare 630-633
7. **Preludiare.** 634
8. **Suonare in pubblico.** — Sua utilità - Suoi svantaggi - Consigli opportuni 635-642
9. **Nervosità** 643-644
10. **Applausi.** — Importanza relativa degli applausi - Scopo da proporsi dal concertista 645-650
11. **Audizioni e concerti.** — Diversità d'impressioni negli uditori - Utilità di assistere ai concerti - Vantaggi da trarne 651-662

Digitized by Google

CENNO STORICO

SULLA ORIGINE DEL PIANOFORTE

L'origine dell'uso fatto dall'uomo di corde di minugia o di metallo allo scopo di trarne suoni musicali, si perde nella notte dei tempi, come si perde l'origine di molte altre invenzioni.

È fuor di dubbio però che gli Ebrei, oltre che di strumenti a fiato e a percussione, si servivano ancora di strumenti a corda per accompagnare i loro canti; e sembra che questi strumenti fossero venuti loro in parte dai Caldei dai quali essi discendevano, in parte dagli Arabi, dagli Assiri e dai Fenici che erano loro vicini, e in parte dagli Egiziani presso i quali vissero in ischiavitù per lungo tempo. A questi ultimi anzi la leggenda attribuisce il merito di aver per i primi fabbricato la *lira*.

Un giorno, si racconta, Ermes Trismegisto, ministro di Osiride, passeggiando su per le sponde del Nilo che dopo il consueto straripamento si era ritirato nel suo alveo, casualmente urtò contro il guscio di una tartaruga, dentro il quale il lavoro delle acque e del sole avevan lasciato soltanto dei tendini disseccati e tesi come delle corde. Il guscio a quel colpo dette un suono ed Ermes, riflettendo sul fatto e tirandone le debite conseguenze, riuscì a dare al mondo il primo tipo di strumento a corda.

Digitized by Google

L'arpa invece, secondo un'altra leggenda, sarebbe stata inventata da Apollo, la cui attenzione fu fermata dal suono che dava la corda dell'arco al momento di scoccare la freccia.

Checchè ne sia di queste vecchie credenze, il fatto si è che gli strumenti a corda usati dai popoli dell'antichità furono moltissimi, e presero diversi nomi e diverse forme, a seconda dei differenti periodi. Essi furono però tutti composti di una cassa di risonanza, generalmente di legno, e di un numero di corde che variava da una, come nel monocordo di Pitagora, a dodici, tredici, diciotto o ventuna, secondo che appare da certe arpe dipinte in alcune tombe egiziane che rimontano all'epoca di Ramsete III 1235 a. C. (1).

Il *monocordo* può considerarsi come il più remoto o come uno dei più remoti antenati del pianoforte, al tempo stesso che era il più semplice che potesse immaginarsi; dacchè ogni suono si otteneva dalla stessa corda col modificare la lunghezza della sua sezione vibrante, a mezzo di un cavalletto o ponticello che si spostava da un punto all'altro del risonatore. È evidente però che se tale strumento, essendo lo spostamento del cavalletto calcolato esattamente, poteva esser utilissimo per dar l'intonazione al cantante (come, a un dipresso, si fa ora col nostro corista) o per trovare con giustezza la distanza dei diversi intervalli, musicalmente non aveva alcun valore, dacchè il passaggio da una nota all'altra richiedeva troppo tempo per ottenere quella immediata successione di suoni, che è indispensabile nel discorso melodico.

Il monocordo, coll'andar del tempo, assunse un numero maggiore di corde mantenendo, cosa strana, lo stesso nome e potè così riunire i vantaggi degli altri

(1) E. RIMBAULT, *The pianoforte. Its origin, progress and construction*, p. 9.

Digitized by Google

strumenti congeneri, sia che essi fossero sonati con le dita come la *citola*, con le dita o col plettro come il *salterio*, o finalmente con due bacchette o con due piccoli martelli come il *dolcimelo* (1). Nessuno di essi però, per quanto contenessero in genere i principî essenziali e le caratteristiche del pianoforte, avrebbe potuto svilupparsi tanto da darci questo strumento, senza l'applicazione di un congegno che era già in uso nell'organo.

Già fino dal primo secolo dopo Cristo, pare che esistessero degli strumenti provvisti di tasti che si movevano attorno ad un pernio; e si sa poi di certi organi fabbricati tra l'ottavo e il decimo secolo, che possedevano tastiere, le quali erano però così poco manevoli da richiedere l'azione del pugno o del gomito o dell'avambraccio per poterle suonare (2).

Il Rimbault (op. cit. pag. 28) afferma invece che la tastiera fu inventata soltanto alla fine dell'undicesimo secolo e che fu allora applicata subito all'organo. Il fatto è che in un manoscritto spagnolo del secolo XIII si trovano dei disegni di tastiere ordinarie e che altri esempi si riscontrano in un affresco esistente nel monastero di N. S. de Piedra in Aragona, oltrechè in diverse pitture dell'Angelico.

Sarebbe difficile di stabilire con precisione quale fu il primo strumento a corda a cui venne applicata la tastiera. Secondo il Rimbault (3) sarebbe stato il *clavici-*

(1) Il dolcimelo, conosciuto anticamente anche sotto il nome di *Tympanon* o *Cymbalum* o *Salterio tedesco*, rassomigliava molto allo *Zimbalon* usato tuttora nelle orchestre zingaresche dei nostri giorni. Nell'Oriente poi si adoperano tuttora strumenti più specialmente adatti all'accompagnamento della voce, in cui le corde sono provviste di un ponticello mobile come nell'antico monocordo, allo scopo di modificare l'altezza del suono. (Vedi ad es. il Koto giapponese).

(2) Vedi L. A. VILLANIS, *L'arte del clavicembalo*, p. 31.

(3) Op. cit. p. 28.

Digitized by Google

terio o *citara a chiavi*, e immediatamente dopo, il *monocordo* chiamato poi anche *clavicordo*. (Si può osservare qui di passata che il tasto fu dapprincipio chiamato *chiave* dalla parola latina *clavis*, forse perchè, con l'abbassarsi, *apriva* il passaggio all'aria che doveva introdursi nella canna dell'organo).

Il Villanis, alla sua volta, indica l'*organistrum* apparso fra l'ottavo e il nono secolo, nel quale all'antico cavalletto del monocordo si accoppiava la tastiera; e dice anzi che il *claviciterium* rappresentò un semplice perfezionamento del clavicembalo (1).

La ragione di questa e di altre divergenze consiste specialmente nei diversi nomi che erano applicati ad uno stesso strumento; oppure nel fatto che differenti strumenti erano designati con lo stesso nome. Basterà qui notare, del resto, che, mentre nell'*organistrum* i tasti facevano appoggiare contro le corde che venivano messe in vibrazione dallo sfregamento, un cavalletto destinato a dividerle in sezioni di diversa lunghezza (vedasi pag. 2 a proposito del monocordo), nel clavicordo i cavalletti erano rimpiazzati da linguette di metallo fissate all'estremità opposta a quella su cui si appoggiavano le dita, e queste linguette determinavano con l'urto la vibrazione delle corde, al tempo stesso che le dividevano anch'esse in parti aliquote.

Le corde del clavicordo erano di rame e fino al secolo XVI il loro numero fu molto inferiore a quello dei tasti, non essendosi abbandonato prima di allora il meccanismo dei cavalletti per ottenere ogni suono con una corda indipendente. Esso aveva la forma di una scatola rettangolare che riposava sul tavolo o sulle ginocchia del suonatore; e circa il terzo anteriore di questa scatola era occupato dalla tastiera mentre gli altri due

(1) Op. cit. pp. 33 e 42.

Digitized by Google

terzi erano occupati dalle corde che si stendevano parallelamente ad essa nel senso della lunghezza.

Le modificazioni e i miglioramenti apportati al clavicordo si susseguirono costantemente; ma il cambiamento più notevole fu quello per cui alla lamina di metallo che urtava contro la corda, venne sostituito il cosidetto *saltarello;* ossia una bacchetta di legno provvista in cima da una piccola penna o punta metallica, la quale sfregava la corda quando era spinta contro di essa dalla pressione del tasto.

L'importanza di tale innovazione risiedeva in questo: che, mentre nell'antico sistema la lamina rimaneva appoggiata alla corda fino a che il tasto non fosse abbassato, il saltarello, appena data la nota, ricadeva giù per il proprio peso, pronto a ripetere immediatamente l'attacco. Rimaneva però sempre il difetto che il suono era magro e metallico; per la qual cosa, invece della penna, si cominciarono ad usare linguette di cuoio, le quali se non favorivano una maggiore intensità, davano però maggior dolcezza al timbro generale dell'istrumento.

L'adozione dei saltarelli portò una vera rivoluzione nell'arte di fabbricare strumenti a corda con tastiera e ben presto fiorirono i *Virginali*, le *Spinette*, gli *Harpsicords*, i *Flügel*, i *Cembali* e i *Clavicembali* o *Gravicembali*, gli ultimi cinque rappresentanti più o meno lo stesso strumento. La differenza più caratteristica tra i virginali, le spinette e i gravicembali era questa.

I primi che alcuni erroneamente credono chiamati in quel modo per un atto di adulazione verso la *vergine* regina Elisabetta d'Inghilterra, [1] conservarono

[1] Diciamo «erroneamente», perchè è provato che essi esistevano già prima della sua nascita. Un'opinione che si accosta più al vero, è che questi strumenti abbiano derivato il loro nome o dal fatto che erano generalmente sonati da ragazze o che alla sera servivano nei conventi per accompagnare le laudi alla Vergine.

Digitized by Google

generalmente la forma rettangolare del clavicordo (1) mentre le spinette, mantenendo pure lo stesso meccanismo, presero una forma triangolare. Tutti e due poi furono provvisti di piedi come lo fu anche il gravicembalo, il quale poteva paragonarsi ad una grande spinetta, meno il fatto che possedeva due e più corde per ogni nota, a differenza del virginale e della spinetta che ne avevano una sola.

La famiglia Rückers di Anversa composta di Hans il vecchio († 1640) e dei suoi quattro figli Francesco, Giovanni, Andrea e Antonio, introdusse in questo strumento moltissime innovazioni; quali un secondo ordine di corde accordate all'ottava di ogni nota, che si potevano far vibrare o no a piacimento; l'uso promiscuo di corde di minugia e di metallo; la doppia tastiera come esisteva già negli organi e un aumento di estensione per il quale le note da quarantacinque, secondo il Rimbault, furono portate a quarantanove e, secondo il Grove, a sessantatre (2).

La maggior bellezza ed eguaglianza del suono e la straordinaria perfezione di questi strumenti li rese in breve così famosi, che diventarono ricercatissimi dappertutto e salirono a prezzi straordinari per quel tempo, tanto da vendersi perfino 2500 lire di nostra moneta. Quello che li rendeva poi di sovente oggetti d'inestimabile valore erano gli ornamenti e le pitture di cui andavano adorni, così all'interno come all'esterno, pitture generalmente dovute al pennello dei più grandi artisti del tempo.

Anche negli altri paesi esistevano importanti fabbriche di virginali, spinette e gravicembali ed in Italia

---

(1) Il RIMBAULT (op. cit. pp. 50 e 53) riporta il disegno di un virginale che ha forma triangolare e di un altro con le corde in senso verticale a guisa di un'arpa.

(2) *Dizionario della musica e dei musicisti.* Voce Key II.

Digitized by Google

erano famose quelle di Domenico di Pisa, di Annibale dei Rossi e Ferrando De Rosis ambedue di Milano e quelle di Abel Adam, un fabbricante probabilmente di origine fiamminga, che si era stabilito a Torino.

Il Rimbault fa poi menzione (op. cit. pag. 77) di un abate Nicola Vicentino che nell'anno 1555 avrebbe inventato un *arcicembalo* con sei ordini di tasti e, conseguentemente, con gran numero di corde, per la qual cosa era difficilissimo a suonarsi.

I Rückers non furono i soli ad introdurre modificazioni nel clavicembalo. Verso il 1620 il fiorentino Rigoli inventò il clavicembalo verticale; ed altri fabbricanti, per mascherare il timbro agro dello strumento, immaginarono congegni per imitare il suono del liuto, dell'arpa, del flauto, dell'oboe, del clarinetto, del fagotto, dell'armonica, della chitarra e di molti altri strumenti o trovarono combinazioni di suoni che chiamarono con nomi strabilianti, come *voce celeste*, *voce angelica*, *armonia celestiale*, ecc., ecc.

Oltre a questo, furono adottati i *registri* del *forte*, del *piano* e del *pianissimo* che corrispondevano più o meno ai nostri pedali, in quanto che il primo faceva alzare gli smorzi, il secondo arrestava parzialmente la vibrazione delle corde e il terzo ne riduceva il suono quanto era mai possibile, col frammettere una striscia di panno o di cuoio leggiero fra il saltarello e la corda. Questi effetti di piano e di forte si ottenevano poi anche col sovrapporre alla cassa armonica dello strumento un coperchio formato da stecche mobili, che con l'aiuto di un pedale si aprivano e si chiudevano a guisa di persiana, lasciando uscire una maggiore o una minore quantità di suono.

Tutti questi sistemi però, per quanto ingegnosi, non producevano gli effetti dinamici che si possono ottenere col *tocco* nei pianoforti moderni, e, d'altra parte, il suono del clavicembalo era così debole e di così poca

Digitized by Google

durata, che per nasconderne la innata povertà era necessario di ricorrere ad un gran numero di abbellimenti.

Eppure, per non citare il Bach che era entusiasta perfino del clavicordo ed il Mozart che portava sempre con sè questo strumento durante i suoi viaggi, il clavicembalo aveva tali pregi da dar vita ad un'arte gloriosa che, sbocciata in Inghilterra nella seconda metà del secolo XVI ed illustrata dal Byrd, dal Bull e dal Purcell, passò quindi in Italia e successivamente in Francia e in Germania, creando, per mezzo dello Scarlatti, del Couperin e del Bach, capolavori che formano tuttora la nostra delizia e la nostra meraviglia.

Del resto, quella febbrile ricerca di nuovi mezzi meccanici e di miglioramenti costanti portò ad un resultato felicissimo, pur producendo un fatto che non è infrequente nella storia delle invenzioni.

Ai primi del '700 tre fabbricanti di clavicembali appartenenti a diverse nazioni (e probabilmente l'uno all'insaputa dell'altro), pensarono di sostituire il vecchio saltarello con una specie di martelletto che percotendo in pieno la corda, rendesse possibile di protrarne la risonanza e al tempo stesso di graduarne la sonorità.

Uno di questi fu il francese M. Marius già noto come fabbricante di strumenti a tastiera, che nel mese di febbraio del 1716 sottomise all'esame dell'Accademia reale delle scienze di Parigi quattro diversi tipi di clavicembalo a martello. Il primo apparteneva al genere del clavicordo, colla differenza che ogni nota era provvista di tre corde e che al posto della lamina si drizzava un parallelepipedo rettangolare di legno fasciato di cuoio, il quale, quando si abbassava il tasto, andava a percuotere le corde, mentre dopo l'urto discendeva pel proprio peso facendo riprendere al tasto la posizione ordinaria.

Come si vede, non vi era qui ancora la prima idea

Digitized by Google

dello *scappamento*, cioè di quel sistema di leve che agiscono l'una in dipendenza dell'altra; e tutto il meccanismo si restringeva alla sola azione del perno su cui molleggiava il tasto.

Nel secondo tipo, per quanto può afferrarsi dalla descrizione e dal disegno del Marius, il martello, indipendente dal tasto ma spinto da esso contro le corde, poteva, a mezzo di un meccanismo speciale, colpirle sia di sotto in su, come dall'alto in basso. Nel terzo, provvisto di una tastiera situata orizzontalmente come al solito, ma con la cassa armonica e le corde che si erigevano in senso verticale, il martelletto, nello stesso modo che il saltarello (vedi pag. 5), aveva infissa una punta che faceva vibrare la corda dal disotto; e nel quarto, tanto il meccanismo del saltarello come quello del martelletto erano accoppiati insieme ma indipendentemente l'uno dall'altro, per modo che si poteva suonare questo strumento sia come un virginale sia come un clavicembalo a martelli o finalmente far uso al tempo stesso dei due meccanismi.

Il secondo fabbricante che applicò la nuova invenzione fu Cristoforo Gottlieb Schröter, nato nel 1699 a Hohenstein sulla frontiera boema e morto nel 1772 a Nordhausen in Sassonia. Abile musicista e distinto organista, che dopo avere studiato teologia per compiacere alla madre, alla morte di questa, era tornato ai suoi studi favoriti, costruì nel 1717 un modello di pianoforte a martelli che sottopose all'approvazione dell'Elettore di Sassonia.

L'approvazione fu ottenuta senza difficoltà, ma l'invenzione restò per diversi anni senza seguito, fino a che venne ripresa e sfruttata dal Siebermann di Friburgo, dallo Spaett di Dresda e dallo Stein di Augsburg.

Di questi lo Schröter parla piuttosto amaramente in una lettera stampata nel 1732 da Lorenzo Mizler nella sua « Musikalische Bibliotek », lamentando « che alcuni

Digitized by Google

fabbricanti si sieno appropriati una delle sue invenzioni che gli era costata grande fatica e lunghe riflessioni ».

Il terzo e più illustre — per quanto anch'egli poco fortunato — dei cimbalai che idearono la sostituzione del martelletto al salterello, fu Bartolomeo Cristofori, nato a Padova nel 1651 e morto a Firenze nel 1731.

Egli aveva in quella città una fabbrica di gravicembali assai rinomata, quando, venuto a passare di là nel 1687 Ferdinando figlio del Granduca Cosimo III di Toscana, eccellente clavicembalista e suonatore di strumenti ad arco e a fiato, fu invitato da lui a trasportare il suo laboratorio a Firenze. Il Cristofori accettò ed il principe pare che gli assegnasse per impiantarvi la sua fabbrica un locale negli Uffizi vicino alla fonderia ed alle stanze dove lavoravano i torniai, gli stipettai ed altri artefici dello stesso genere [1].

Non è noto come il Cristofori sia giunto per mezzo di ripetuti esperimenti a dar forma definitiva alla sua scoperta, ma sembra che possano avergli giovatò i suggerimenti dell'alto suo protettore, sotto gli occhi del quale, per così dire, lavorò tutto il tempo. Il Puliti a cui si deve una tale induzione (Memoria citata), crede che il Cristofori riuscisse nel 1709 a sostituire « ai saltarelli del gravicembalo dei martelletti indipendenti dai tasti, messi in movimento con l'intermezzo di una controleva a bilancia, la quale con l'opposto movimento dei suoi bracci, mentre con l'anteriore spingeva in alto il martello, faceva col posteriore calare in basso lo smorzo e viceversa ». Per mezzo dello *scappamento* il Cristofori provvide a che il martello, abbassandosi subito dopo aver colpita la corda, non po-

---

[1] Vedi *Cenni storici sulla vita del Principe Ferdinando dei Medici e sull'origine del pianoforte* del Cav. Lrt Puliti. Atti dell'Accademia del R. Istituto Musicale di Firenze. Anno 1874, p. 42 (nota).

Digitized by Google

nesse ostacolo alla libertà delle sue oscillazioni; « ed avendo per tal modo resa possibile la varia intensità del suono a seconda del grado della forza impellente, egli chiamò lo strumento così trasformato *gravecembalo col piano e col forte* » (ibid. pag. 20) (1).

La quasi contemporaneità dell'invenzione fece sì che fino a poco tempo fa la priorità ne fosse dai Francesi attribuita al Marius, dai Tedeschi allo Schröter e dagli Italiani al Cristofori. A parte però il fatto che il tipo ideato da quest'ultimo è quello che più di tutti gli altri ha servito di base al successivo sviluppo del pianoforte, un documento riportato dal Puliti nella stessa Memoria tronca la controversia in modo definitivo, porgendo la prova più irrefragabile che il Cristofori fu il primo fabbricante di gravicembali forniti di martelli a scappamento (2).

---

(1) Questo strumento sul principio fu chiamato anche forte-piano, appunto per denotare la sua qualità caratteristica di poter passare — all'incontro del clavicembalo — dal *forte* al *piano* o dal *piano* al *forte*, sia gradatamente come ad un tratto. Più tardi la parola *forte-piano* fu cambiata, forse per eufonia, in quella di *pianoforte*.

(2) Il Puliti, nel rivendicare al Cristofori la gloria di questa invenzione, fa balenare il sospetto che la singolare coincidenza dello Schröter non fosse puramente opera del caso. Egli fa notare prima di tutto che lo Schröter non era, come il Marius, un cimbalaio di professione e che anzi, per quanto si sappia, non si era mai occupato della fabbricazione di strumenti. A questo aggiunge un altro fatto che, sebbene non abbia importanza in se stesso, può gettar luce sul come sia venuto alla mente dello Schröter di fabbricare il suo pianoforte.

Il celebre compositore italiano Antonio Lotti nel 1717 fu chiamato a Dresda per porre in musica alcuni suoi melodrammi e, arrivato là, domandò che gli si desse un giovane musicista che potesse copiare le parti e scrivere il ripieno di certi pezzi di minore importanza. Gli fu raccomandato lo Schröter che aveva allora 18 anni e veniva dall'Università di Lipsia. Il Lotti lo prese con sè e lo Schröter confessa nella sua autobiografia che l'impiego di segretario presso tale maestro « gli fu *tanto utile quanto proficuo* ». Siccome il Lotti conosceva il Cristofori e quasi sicuramente aveva veduto il suo pianoforte, non è fuor di luogo il pensare che egli ne abbia parlato con lo Schröter,

Digitized by Google

Il documento in questione è una particolareggiata relazione della di lui invenzione, apparsa nel 1711 nel *Giornale dei letterati d'Italia* (tomo V) che si stampava a Venezia, e scritta dal noto poeta tragico Scipione Maffei (1675-1755); il quale recatosi a Firenze nel 1709 per sollecitare in pro' di quel periodico il patronato del principe Ferdinando, ebbe occasione di conoscere il Cristofori e di esaminare il suo nuovo strumento.

L'introduzione del nuovo sistema trovò da principio il pubblico mal disposto tanto in Inghilterra che in Francia e in Italia, dove l'industria dei clavicembali, che era stata fiorentissima, cominciò presto a languire (1). Un terreno più favorevole lo trovò invece in Germania, dacchè il Silbermann, lo Spaett e lo Stein che avevano già introdotti importanti miglioramenti nei loro pianoforti, furono seguiti dal sassone C. E. Federici (1712-1781), da G. Hildebrand di Berlino, da C. M.

---

il quale può aver avute altre preziose informazioni dal violinista fiorentino Antonio Veracini, virtuoso di Corte e compositore dell'Elettore di Sassonia, e da alcuni cantanti italiani che si erano recati a Dresda per eseguire i melodrammi del Lotti. Un altro fatto strano è questo che nel 1732 Goffredo Walther nel suo *Lessico musicale*, parlando del pianoforte, ne attribuisce il merito dell'invenzione esclusivamente al Cristofori e che lo Schröter non si fece vivo fino a cinque anni dopo, quando appunto scrisse la lettera *amara* a cui è stato accennato più sopra (p. 9). Più tardi ancora egli dette alle stampe una seconda diatriba nella quale, oltre a dare una minuta descrizione dei modelli presentati alla Corte di Dresda ed allegarne i disegni, si scagliò contro i suoi *spoliatori*, facendo però soltanto il nome del Cristofori. Non è questo un tratto caratteristico della psicologia umana?

(1) Successe al Cristofori il suo aiuto Giovanni Ferrini di Firenze abilissimo cimbalaio o *buon accordaio* come allora si chiamavano codesti artefici, noto per aver costrutto, vivente ancora il Cristofori, il pianoforte acquistato dalla regina di Spagna Elisabetta Farnese e da essa donato al celebre cantante Farinelli. Il Puliti riporta il nome di altri cimbalai fiorentini, ma nota che di nessuno di essi si è sentito più parlare.

Digitized by Google

Lenkler di Rudolfstadt, da I. F. Seuffert di Würzburg (1731-1760) e da J. A. Streicher di Stuggarda (1761-1833).

Anche questi ultimi perfezionarono il meccanismo primitivo e l'Hildebrand ripetè di nuovo, ma con poco successo, il tentativo di porre i martelli al disopra delle corde, abbandonato dal Marius e dallo Schröter perchè riconosciuto impraticabile (1).

Si direbbe anzi che questa fu per qualche tempo l'idea fissa di alcuni fabbricanti, perchè il Lichtenthal nel suo *Dizionario di musica* (1826) alla voce *pianoforte* parla di un conte Stanhope che fece fabbricare a Londra uno di questi strumenti con una sola corda di acciaio per ogni tasto, in cui i martelli battevano dall'insù all'ingiù *a guisa di collo di cicogna*. Questo pianoforte sarebbe stato in seguito perfezionato dallo Streicher di Vienna nel 1824 coll'adattarvi un registro che faceva sentire « contemporaneamente l'ottava di ogni tasto (2) nell'atto della sua risonanza »; ma col porre sopra l'intiera cassa armonica la *tastatura* (tastiera) coi martelli circa un piede più alto del solito, si rese necessario di suonare questo pianoforte o stando in piedi o sedendo su di un altissimo sgabello.

Sempre secondo il Lichtenthal, un altro fabbricante di Vienna, lo Staufer, immaginò di dare alla tastiera una linea leggermente ricurva a foggia di ventaglio, « locchè agevolava assai il movimento e l'incrociamento delle mani » sebbene « tale forma concava non fosse favorevole al suono di quattro mani ».

---

(1) Secondo il Rimbault, lo Streicher di Vienna e il Petzhold di Parigi avrebbero in seguito provato la praticità di questo sistema e il Pape, pure di Parigi, lo avrebbe portato alla perfezione (op. cit. p. 120). Checchè ne sia del valore di tale asserzione, rimane il fatto che tale sistema non ha avuto la prevalenza nella fabbrica dei pianoforti moderni.

(2) Questo miglioramento era già stato introdotto dal Rückers nei suoi clavicembali (v. p. 6).

Digitized by Google

La smania delle modificazioni e delle aggiunte si estese, può dirsi, ad ogni parte dello strumento, facendo adottare dei ritrovati che il buon senso delle generazioni susseguenti ha fatto scomparire del tutto. Già nel clavicembalo si erano introdotti i cosiddetti registri dai quali vennero poi i pedali moderni; e quello del *forte* faceva alzare gli smorzatori, mentre l'altro limitava la vibrazione delle corde. Il Marmontel racconta che quando era bambino, studiava su di un pianoforte che era provvisto di quattro o cinque pedali. Uno era il pedale del forte; un altro aveva la pretesa di dare allo strumento il timbro del fagotto (1); un terzo era il pedale *celeste*, quello cioè a dire, designato attualmente sotto il nome di *piano* o *una corda;* e un ultimo — che mandava in visibilio lui ragazzo e gli faceva dimenticare lo studio delle scale — possedeva un congegno che serviva a percuotere a tutto spiano un tamburino e a far suonare dei campanelli, tanto da formare una specie di accompagnamento di gran cassa e di cappello cinese (2).

Dei quattro tipi di pianoforte proposti dal francese Marius, non sembra che alcuno sia stato preso a modello per un successivo sviluppo. Vi fu in Francia un Blanchet che dopo aver costrutto clavicembali ed introdotto in essi importanti miglioramenti, cominciò a fabbricare pianoforti a martelli imitando i sistemi già in uso, ed un Tasquin, altro clavicembalaio distintis-

(1) Il Rimbault (op. cit. p. 80) riporta un curioso avviso che venne affisso a Londra verso la metà del XVIII secolo. In esso s'invitava il pubblico, pagando un biglietto di cinque scellini (circa L. 6,25 di moneta nostra), a sentire un nuovo clavicembalo che imitava quattordici strumenti: cioè il liuto, l'armonica, la chitarra tedesca, il mandolino italiano, l'oboe, il tamburino con cornamusa, il *galoubet* provenzale (specie di flauto con tre buchi), il sistro, il fagotto, il clarinetto, il timpano, il tamburo ordinario e l'*armonia celeste*.

(2) *Histoire du piano et de ses origines*, p. 351-2.

Digitized by Google

simo, che nel 1766 mise in commercio dei piccoli pianoforti quadrati sul tipo inglese. Nè l'uno nè l'altro però ebbero favorevole accoglienza dal pubblico e la Francia rimase per lungo tempo tributaria della Germania e dell'Inghilterra, fino a che da Strasburgo venne a stabilirsi a Parigi Sebastiano Erard (1752-1831), il fondatore della celebre Casa Erard che in seguito portò le sue tende anche a Londra.

Il capo di un'altra importantissima fabbrica di pianoforti francesi fu Ignazio Pleyel, nato nel 1751 a Rupersthal distante poche leghe da Vienna, e morto in una sua villa presso Parigi nel 1831. Egli era il ventiquatresimo figlio del maestro di scuola di quel villaggio (1) e di una signora di nobile nascita, che fu diseredata dalla famiglia per aver contratto quel matrimonio.

Dopo aver ricevuta una istruzione letteraria e musicale nel suo paese, il giovane Ignazio fu affidato alle cure di Giuseppe Haydn e quindi mandato a viaggiare in Italia a spese del conte ungherese Erdoedy che, colpito dal suo ingegno, aveva preso a proteggerlo. Il Pleyel, resosi notissimo come compositore e stabilitosi a Parigi nel 1795, si dette a speculazioni commerciali cominciando dal vendere e pubblicare musica e fondando quindi nel 1805 una fabbrica di pianoforti, che nel 1834 impiegava già 250 lavoranti e costruiva circa mille pianoforti all'anno.

Nemmeno in Inghilterra la fabbricazione del pianoforte prese piede così presto come in Germania. Pare che il primo strumento di questo genere portato in quel paese, fosse stato costruito da un monaco inglese che viveva a Roma, nel '700. Da un avviso teatrale

(1) Il padre del Pleyel, mortagli la moglie nel dare alla luce il figlio Ignazio, si sposò una seconda volta ed ebbe altri quattordici figliuoli, morendo a 99 anni (RIMBAULT, op. cit. p. 127).

Digitized by Google

del Covent-Garden di Londra in data 16 maggio 1767, si apprende che in quella sera la cantante signorina Brickler dopo il primo atto dell'opera, essendo la sua beneficiata, avrebbe eseguito un'aria della *Giuditta*, accompagnata da un nuovo strumento chiamato *pianoforte* (1).

Essendosi però verso il 1760 recati in Inghilterra in cerca di occupazione diversi operai che avevano lavorato nelle fabbriche di pianoforti della Germania, questi formarono, per così dire, il nucleo della nuova industria. I primi fabbricanti inglesi di cui si faccia menzione, furono un certo Viator, un Amerigo Backers che era stato col Silbermann a Neuberg, un Giovanni Pohlman e un Giovanni Zumpé o Zumpt (2), tutti e quattro tedeschi, di cui l'ultimo solo fu fortunato nella sua impresa, essendo riuscito ad acquistare tale popolarità da non riparare alle richieste che gli si facevano.

Frattanto, e non in Inghilterra soltanto, molti clavicembali erano trasformati in pianoforti a martelli rendendo così in molti casi difficile di stabilire la genuinità e la data esatta di fabbricazione di quegli strumenti.

Quegli che in Inghilterra riuscì ad introdurre tali modificazioni nel meccanismo del pianoforte da costituire quasi un tipo speciale sul quale, più o meno, le successive fabbriche inglesi si sono modellate, fu un distinto poeta, William Mason (1725-1791), seguito dal belga Giuseppe Merlin già celebre fabbricante di clavicembali (1735-1804). Ma non fu che con le due case Broadwood e Stoddart che l'Inghilterra prese un posto eminente in questo genere d'industria fra le altre nazioni.

John Broadwood, scozzese di nascita (1731-1812), dopo aver lavorato per diversi anni come falegname

(1) RIMBAULT, op. cit. p. 103.
(2) A. VILLANIS, *L'arte del pianoforte*, p. 82.

Digitized by Google

nella fabbrica di clavicembali dello Tschudi di Londra, del quale diventò poi genero, socio e successore, fabbricò nel 1771 il primo pianoforte di forma quadrata e nel 1781 il primo di forma *grande*, ottenendo per questo nel 1783 un brevetto che dichiarava il suo strumento « molto superiore ad ogni altro istrumento congenere fin allora costrutto ». Lo sviluppo preso dalla fabbrica Broadwood fu immenso e il Rimbault afferma che dal 1771 al 1851 il numero dei pianoforti usciti da quel laboratorio raggiunse nientemeno che la cifra di 103750.

Roberto Stoddart, succeduto ad Amerigo Backers, mise in commercio nel 1777 un *Grand forte-piano* in cui, insieme a miglioramenti tutti suoi, aveva applicato le direttive del Broadwood. Oltre queste due case principali si distinsero anche quella di Giacomo Kirkman, di Giovanni Gieb e di Guglielmo Southwell, dal quale pure furono apportate migliorie al meccanismo del pianoforte dal 1794 al 1798.

La Spagna e il Portogallo non presero alcuna parte a questa gara d'innovazioni e di perfezionamenti, e il Marmontel (op. cit. pag. 286) deplora giustamente che questi due paesi dove fiorirono ottimi fabbricanti di clavicembali, si sieno poi limititati alla sola industria delle chitarre.

Dalla fine del '700 col quale si chiude il periodo evolutivo della invenzione del pianoforte, fino ai nostri giorni, questo strumento è andato ampliandosi, rinforzandosi, migliorandosi costantemente; ma il principio informatore del suo meccanismo rimane quello stesso che, più di due secoli fa, fu inventato dal Cristofori. Enumerare non che descrivere queste successive modificazioni non solo ci porterebbe troppo in lungo, ma esorbiterebbe assolutamente dalla natura di questi cenni. D'altra parte ognuno può a suo bell'agio esaminare gli strumenti moderni e constatare *de visu* e *de auditu* sia

Digitized by Google

la delicatezza e la complessità del loro meccanismo, sia la perfezione alla quale sono giunti.

Noteremo soltanto che delle antiche fabbriche ricordate più sopra, tre sole fra le più grandi, la Erard, la Pleyel e la Broadwood, seguendo il progresso della scienza e dell'arte ed evolvendosi incessantemente, hanno saputo conservare la fama di cui godevano e possono quindi competere ancora con le loro rivali. Le altre o decaddero o si trasformarono, oppure sparirono addirittura dal mercato mondiale. Al posto di queste però sorsero, specialmente in Germania, altre fabbriche, quali la casa Bechstein, la Blüthner, le due Schiedmayer, la Rönisch, la Berdux, la Kaps, ecc., le quali costruiscono strumenti di primissimo ordine e per un prezzo relativamente mite. Ma per l'ampiezza del suono, per la solidità, la durata e la finitezza estrema di ogni singola parte dello strumento, esse sono superate tutte dall'America, ultima venuta, coi suoi Steinway e i suoi Mason Hamlin, seguiti dappresso dai Chickering, dagli Knabe, dai Weber e da molti altri.

L'Austria che tenne già un posto cospicuo con gli Hofbauer e i Bösendorfer, non ha negli ultimi anni prodotto alcunchè di notevole e la Francia stessa non ha nessuna fabbrica moderna che possa paragonarsi all'Erard e alla Pleyel. D'altra parte però, tanto in questi due paesi come in tutti gli altri dell'Europa e dell'America, da innumerevoli costruttori si fabbricano pianoforti verticali e a coda, che provvedono alle esigenze del pubblico e si adattano alla potenzialità di tutte le borse.

Negli ultimi tempi sono venuti di moda degli apparecchi meccanici applicabili al pianoforte per ottenere automaticamente l'esecuzione dei pezzi. È inutile dire che tali apparecchi, mentre non hanno niente in comune colla fabbricazione del pianoforte, hanno anche meno da fare con l'arte pianistica della quale non sono

Digitized by Google

che una fredda contraffazione, malgrado l'*esattezza assoluta* dell'esecuzione delle note. Si è tentato anche di applicare l'elettricità a questi congegni e può essere che, per mezzo appunto di questa forza misteriosa ed illimitata nei suoi effetti, si arrivi un giorno a trasformare nuovamente il pianoforte, togliendogli l'inconveniente maggiore, quello cioè di una certa secchezza di timbro derivante dall'impossibilità di sostenere il suono.

Per ora noi possiamo pur tuttavia contentarci di quello che abbiamo, ripensando che, come il clavicembalo era bastato allo Scarlatti ed al Bach, così il pianoforte moderno è bastato al Clementi, al Thalberg e al Liszt e basta tuttora ai più grandi esecutori dei nostri giorni.

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

OSSERVAZIONI GENERALI

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Arte musicale in genere.

1.

La *melodia*, l'*armonia* e il *ritmo* sono gli elementi costituenti la trinità musicale. Uniti alla ispirazione, essi formano tutta la nostra arte. A. MARMONTEL.

2.

La musica è l'educazione d'un senso; questa ragione sola bastererebbe a farla comprendere nell' insegnamento professionale. L'esperienza delle cose e delle relazioni della vita mostra inoltre che il possesso di un'arte la quale dà piacere, è sovente un prezioso mezzo per inalzarsi, dacchè fa nascere delle circostanze favorevoli all'individuo; senza contare che è un preservativo prezioso dai pericoli della noia e della disoccupazione. Infine, nelle scuole ove gli studi esigono una tensione continua della mente verso le scienze e il positivismo dell' economia commerciale, nulla riposerà l'allievo tanto quanto la musica, che rientra, come il disegno, come la lettura e come gli esercizi corporali della ginnastica e della scherma, nell' igiene di una educazione ben equilibrata. Un buon insegnamento deve rispondere ai differenti bisogni ed alle aspirazioni dell'uomo. È d'uopo soddisfare alla legge dei contrasti; altrimenti si produce una rottura di equilibrio nella salute morale e fisica dell'allievo, donde vengono l'accasciamento e il disgusto. E. LÉAUTEY.

Digitized by Google

3.

La prodigiosa popolarità della musica nel nostro tempo, l'interesse sempre crescente che tutte le classi della società prendono ai generi di musica più profondi e l'interessamento ogni giorno più vivo per fare della cultura musicale una parte essenziale dell'educazione, tutti questi fatti chiari, evidenti, incontestabili, attestano insieme due cose: l'una, che lo sviluppo moderno della musica ha risposto ad un bisogno profondamente sentito dell'umanità; l'altra, che la musica, malgrado l'oscurità della sua lingua secondo le leggi della logica, si fa necessariamente comprendere dall'uomo con una potenza vittoriosa, che queste medesime leggi non posseggono punto. R. WAGNER.

4.

La storia della musica è una marcia dall'ombra alla luce, dall'istinto alla coscienza, dall'indeterminato alla forma, e dal sentimento all'idea. ED. SCHURÉ.

II.

Il pianoforte.

5.

.... di tutti gli strumenti, quello che corrisponde meglio all'ufficio di amico è il pianoforte. Per questo io considero l'insegnamento di esso come un gran benefizio per l'umanità; e non sarei alieno dal renderlo obbligatorio, considerandolo, s'intende bene, come un intimo conforto dello scolare e non già come un mezzo di brillare nei salotti.

A. RUBINSTEIN, *Notes et aphorismes.*

Digitized by Google

6.

Il pianoforte è il solo strumento capace di riprodurre qualunque composizione musicale e tutti gli effetti di una partitura. E però nessuno istrumento ha conseguito la popolarità del pianoforte; ed i più grandi musicisti affidarono le loro più belle ispirazioni a questo istrumento, preferito da ogni famiglia ed in ogni artistico ritrovo.

B. Cesi, *Programma d'insegnamento*, pag. 3.

7.

Per l'artista di gusto che sa produrre una buona qualità di suono e possiede l'esperienza e il tocco necessario per ben trattarle, il pianoforte è uno strumento espressivo, capace di dare le sfumature più delicate e più sottili, oltre ad essere armonioso e ricco di variati effetti sonori ed a bastare a sè stesso.

A. Marmontel, *Histoire du piano*, pag. 333.

8.

.... il pianoforte è un'orchestra in miniatura di cui gli artisti sono rappresentati dalle dita. Facendo sì che ciascuno di essi acquisti tutto quel grado di perfettibilità che è possibile, avremo dunque un'orchestra ottima sotto ogni rapporto.

J. Romeu, *L'art du pianiste*, pag. 82.

9.

Per mezzo della diversità degli attacchi, della varietà infinita degli accenti e dell'impiego giudizioso e razionale dei pedali, si ottengono dal pianoforte non solo

Digitized by Google

il colorito musicale, ma anche le sfumature delicate e i contrasti di timbro, che di questo strumento assai limitato nei suoi mezzi di azione, fanno un' orchestra in miniatura. A. MARMONTEL.

10.

Il pianoforte è uno strumento i cui mezzi sono limitati e si considera a torto come un' orchestra portatile, dacchè non potrebbe essere assimilato all' orchestra. La sua destinazione è tutta speciale; esso è per eccellenza lo strumento della *musica intima*. In questo campo esso può essere apprezzato senza riserva e in questo genere così piacevole, in cui l'intimità aggiunge fascino alla musica, il pianoforte trova la sua ragione di essere e la sua vera efficacia.

L. PAGNERRE, *De la mauvaise influence du piano sur l'art*, pag. 87.

11.

Ama lo strumento che suoni, ma non esser tanto vano da credere che esso prevalga su tutti. Pensa che ve ne sono altri non inferiori. Rifletti poi che vi è la voce umana, e che il sublime della musica sta nella combinazione del coro coll' orchestra.

R. SCHUMANN, *Conseils aux jeunes pianistes*.

12.

Un buon pianoforte non deve essere mai nè troppo duro nè troppo facile; esso deve cedere docilmente alle pressioni più delicate delle dita ed offrire al tempo stesso una resistenza sufficiente per lasciare al pianista

Digitized by Google

il senso del tocco e permettergli di giudicare del grado di articolazione delle dita.

A. MARMONTEL, *Histoire*, pag. 337.

13.

Tieni sempre il tuo strumento perfettamente accordato. R. SCHUMANN, ibid.

14.

È impossibile acquistare un buon tocco, una esecuzione razionale e tante utili cose, come l'educazione dell'udito ed il buon gusto che dànno incremento allo sviluppo intellettuale e forma al sentimento artistico, se si studia su di un pianoforte vecchio, dalla meccanica logora e conseguentemente dal suono aspro.

E. BIGHELLINI, *Didattica pianistica*, pag. 12.

15.

Un'opinione generalmente diffusa è che l'allievo possa studiare da principio su di un vecchio strumento. Questa opinione è assolutamente sbagliata. Un pianoforte vecchio ha generalmente la tastiera ineguale, e questo difetto è dannoso alla formazione della uguaglianza del tocco; i martelli logori che lasciano il feltro scoperto, producono poi dei suoni aspri, dando luogo ad un secondo inconveniente d'importanza capitale per l'orecchio.

È indispensabile dunque che l'allievo abbia un buono strumento; che questo sia accordato ogni tre mesi perchè si mantenga a corista, e che la tastiera sia resistente; ma senza durezza, per abituare l'allievo ad un tocco

Digitized by Google

energico, dacchè una tastiera troppo molle lo abituerebbe ad un tocco piuttosto fiacco.

B. JUNOD, *Dell'insegnamento del pianoforte*, p. 16-17.

16.

Bisogna preservare il pianoforte dal sole, dalle troppo grandi variazioni di temperatura e dalle correnti d'aria, poichè le materie che servono alla sua costruzione vengono facilmente danneggiate dalle mutazioni atmosferiche. L'umidità è molto dannosa ai pianoforti, e se non si può evitarla completamente per trovarsi lo strumento, ad esempio, al pianterreno o in campagna, bisogna tenerlo staccato dal suolo mediante isolatori di cristallo che si collocano sotto alle rotelle.

B. JUNOD, ibid., pag. 17.

(Vedi anche § 366, 367 e 640).

III.

Arte pianistica.

17.

.... se la maggiore perfezione di un'arte dimora in quella concezione limpida che si completa in una maniera sicura, precisa e in un tutto spontaneo e vero per semplicità di regole ed efficacia di esempi, è facile stabilire che dal principio del secolo XVIII fino a tutta la prima metà del XIX, sia corsa una perpetua vena di così geniali, schiette e pure maniere, da potersi affermare che sia stato quello il periodo aureo dell'arte pianistica.

P. BOCCACCINI, *L'arte di suonare il pianoforte*, p. 470.

Digitized by Google

18.

.... l'arte di suonare il pianoforte poggia su due principali coefficienti che sono elasticità e robustezza... Ma tra leggerezza e forza è rara concordia e come la forza può assai facilmente tramutarsi in durezza, così nessuna cosa, più che questa, può mettere l'esecutore in maggiori impedimenti.

P. Boccaccini, ibid., pag. 184.

19.

L'arte pianistica si spegne nei propri cultori, come quella dell'artista drammatico; sopravvive solamente in coloro nei quali essi la trasmettono, rimanendo nei successori la sola ricordanza della loro personale virtù.

P. Boccaccini, ibid., pag. 455.

20.

.... ove qualcuno si arrestasse al solo meccanismo, non potrebbe augurarsi di meritare il titolo di artista, perchè la tecnica è la parte più facile dell'arte e tutti possono acquistarla.

.... un esecutore che abbia studiato più le particolarità materiali che l'ideale, che è parte principale dell'arte, avrà scambiato il mezzo per il fine, l'accessorio per il tutto; non manifesterà verun sentimento nè temperamento di artista.

P. Boccaccini, ibid., pag. 388.

21.

A forza di studio costante ed in seguito ad un lavoro accanito, qualunque allievo di pianoforte può dopo

Digitized by Google

lungo tempo acquistare una padronanza di dita meravigliosa e diventare *virtuoso*. Ma si è per questo musicisti? Ecco la questione! Il pianoforte ha prodotto molti pianisti e non abbastanza musicisti.

L. PAGNERRE, ibid., Prefaz. pag. VII.

IV.

Doti necessarie per il pianista.

22.

L'anima d'un vero artista deve esaltarsi davanti a tutto ciò che è grande e bello nell'ordine morale come nell'ordine fisico. Nell'artista vi è quasi sempre una esagerazione di sensibilità; così è ben raro ed anche anormale che il suo cuore non vibri ad ogni idea generosa. Cotesta impressionabilità inerente al temperamento dell'artista deve essere conservata senza che degeneri in debolezza. Sarebbe però un difetto grave per un musicista di limitarsi alla pratica materiale della propria arte; un artista ben dotato amerà le bellezze della natura, avrà l'intelligenza per comprendere i capolavori letterari e un gusto illuminato per tutte le opere di stile e d'imaginativa, tanto si tratti di poesia quanto di pittura o di musica.

A. MARMONTEL, *Conseils d'un professeur*, pag. 178.

23.

Quando la musica non commuove, è insopportabile. O voi, che volete ottener un buon successo, voi che una lodevole ambizione porta ad uscire dalla turba, abbiate la convinzione di quanto fate, se volete con-

Digitized by Google

vincere gli altri: siate commossi se volete commuovere, e credete che mal si possono eccitare negli altri quelle impressioni che non si son provate in noi stessi.

F. G. Fétis.

24.

Il musicista che non è commosso, tócco, agitato dalla udizione di un'opera drammatica, che resta indifferente dinanzi a una bella statua o all'opera ispirata d'un pittore, che la vista delle meraviglie della creazione non rende sognatore, non avrà mai nè fuoco, nè entusiasmo. Egli è, tutt'al più, un abile mestierante e i grandi orizzonti gli saranno sempre chiusi. Per elevarsi in alto, bisogna avere l'amore del grande e cercar sempre l'ideale con coraggiosa costanza.

A. Marmontel, *Conseils*, pag. 178.

25.

Un meccanismo quanto più perfetto è possibile, congiunto ad un'anima appassionata piena di fuoco e di sentimento, sono virtù che dànno a chi le possiede, la certezza dei più fortunati successi e dei trionfi più meritati.

Fétis e Moscheles, *La méthode des méthodes*, p. 76.

26.

Che vuol dire aver sentimento musicale? Tu ne sei privo se suoni il tuo pezzo laboriosamente da un capo all'altro fissando con ansietà le note scritte, oppure, se nell'esecuzione ti fermi di botto, assolutamente incapace di proseguire, qualora per isbaglio si voltino due fogli in una volta. Ma tu lo possiedi certamente se

Digitized by Google

suonando della musica che sia nuova per te, indovini in certo modo ciò che segue, oppure lo rammenti, nel caso che ti sia noto; in altre parole, se hai la musica non soltanto nelle dita, ma ancora nella testa e nel cuore. R. SCHUMANN, ibid.

27.

.... il sentimento musicale è un dono divino. Esso consiste precipuamente in un orecchio fino ed in una rapida facoltà di percezione. R. SCHUMANN, ibid.

28.

.... non basta dire: io delibero, risolvo e voglio assolutamente imparar la musica, voglio applicarvi quanto posso ed ho un bravo e diligente maestro. Tutto questo è assai, anzi necessario; ma se a tanto non vi è accompagnata una certa natural disposizione, mancherà la miglior parte per giungere alla buona pratica di una giusta e ben modulata armonia.

F. GASPARINI, *L'armonico pratico al cembalo* (1708) pag. 13.

29.

Si dice che Mozart, a chi lo interrogava sull'arte della tastiera, rispondesse: « Tre cose son necessarie per un buon pianista » — ed indicava il capo, il cuore e la punta delle dita.

L. A. VILLANIS, *L'arte del pianoforte*, pag. 213.

30.

.... se al pittore ed allo scultore si domanda ottimo artifizio, al pianista abbisogna magistero sopra

Digitized by Google

ogni dire elettissimo; e senza qui contendere se nella pittura sia maggiore o minore artifizio che nella statuaria, certo ambedue sono un'assai sottile imitazione delle cose visibili. Ora, se di grande arte essi abbisognano, di fine tecnica ha necessità il pianista, l'opera sua essendo ordinata a riprodurre non cose materiali ma idee astratte, a rinnovare il fenomeno psicologico, farlo rivivere in tutto il suo originario splendore, e farlo riapparire siccome già apparve nella mente dell'autore. P. BOCCACCINI, ibid., pag. 457.

31.

Il *virtuoso* non è il muratore che, la cazzuola alla mano, costruisce in pietra con lavoro esatto e coscienzioso il poema tracciato sulla carta dall'architetto. Egli non è lo strumento passivo che riproduce il sentimento ed il pensiero altrui senza aggiungervi niente del proprio, e non è nemmeno il lettore più o meno abile ed esperto di opere mancanti di margine per il commento, e che non abbisognano di chiose. Le opere musicali dettate dall'ispirazione, non sono in fondo che il tragico o commovente scenario del sentimento, che il *virtuoso* deve far parlare, cantare, piangere, gemere, adorare o che deve assaporare egli stesso, volta per volta inorgogliendosene o esaltandosene. Egli è dunque altrettanto creatore quanto lo scrittore, dacchè gli è necessario di possedere virtualmente le passioni che imprende a fare brillare in tutto lo splendore della loro momentanea fosforescenza.

A. TRINCHIERI, *Biografia aneddotica*, di Fr. Liszt.

32.

Ho sentito parlare spesso degli esecutori, strumentisti, cantanti e commedianti, come di una razza di

Digitized by Google

parassiti. Molte persone non vedono in essi che dei copisti ed è gran che se non esitano a metterli al disotto dei commentatori... Questo è un errore grave... Noi dobbiamo riconoscere due categorie di artisti, cioè quelli che producono e quelli che interpretano, e convenire che non passa fra essi che questa differenza materiale. Non ricusiamo a questi ultimi il bel titolo che è loro dovuto; altrimenti arriveremmo a questa enormità *che la Malibran non era un'artista.*

FR. LISZT, *Souvenir d'un pianiste*, pag. 189 e seg.

33.

Come si diviene buoni musicisti? Le qualità essenziali per diventarlo — un orecchio giusto e una pronta percezione — sono dono del cielo; ma queste buone disposizioni possono essere coltivate e migliorate. Non si diviene buon musicista segregandosi dal mondo per assorbirsi in uno studio puramente meccanico, ma sibbene moltiplicando i rapporti con gli altri musicisti e specialmente rendendosi familiare col coro e con l'orchestra. R. SCHUMANN, ibid.

34.

Un'educazione musicale bene intesa non deve arrestarsi all'esecuzione dei pezzi. Essa ha ancora un lato scientifico e il pianista deve studiare e conoscere tutto ciò che da vicino o da lontano riguarda il campo della sua attività; cioè la storia della musica, la vita degli artisti, le differenti scuole, i generi, il carattere, lo stile e il genio dei diversi compositori.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide du jeune pianiste.*

Digitized by Google

35.

L'educazione artistica del pianista, per grande che sia la sua abilità tecnica, è a nostro avviso insufficiente, se egli non possiede delle cognizioni generali sulla storia, sulla filosofia e sull'estetica, e se egli non è guidato da quei principî di sacra morale e di alta ragione che elevano il cuore e la mente. A. MARMONTEL.

36.

Se l'artista è superiore agli altri per le sue attitudini e per il suo sapere speciale, come per la sua intelligenza aperta a tutto ciò che è bello e per la generosità dei suoi sentimenti che vibrano davanti a quello che è nobile, elevato e grande, è necessario che egli sia, per lo meno, eguale a loro nelle cognizioni comunemente possedute dalla società colta. Pur troppo però è vero che l'artista, al di fuori della sfera d'attività che riguarda la sua professione, manca d'istruzione generale e ignora le nozioni elementari delle scienze, delle lettere, della storia e della poesia. A. MARMONTEL.

37.

Non è più imaginabile il musicista incolto; anzi si può affermare che la intellettualità musicale riceva vita, lume ed energia operatrice da un solido *substratum* di cognizioni letterarie, storiche, filosofiche e scientifiche.

A. GALLI. Prefazione al libro di G. Frugatta, *Il Pianoforte* pag. VII. *(Piccola biblioteca musicale).*

38.

Un pianista non possiede un'educazione musicale completa, se non è anche un armonista; non foss'altro

Digitized by Google

che per correggere, in caso di bisogno, gli errori di stampa che si trovano anche nelle edizioni meglio rivedute. Questa però è l'utilità minore. Saper comprendere ed apprezzare la bellezza delle opere che interpetra gli è assolutamente indispensabile per arrivare ad una buona esecuzione; cioè, non solo ad una interpetrazione *corretta*, ma ad una interpetrazione intelligente, interessante ed artistica, che è impossibile di ottenere senza rendersi conto della struttura di queste opere e del loro tessuto armonico.

A. LAVIGNAC, *L'éducation musicale*, pag. 107.

39.

Esser pianisti significa possedere una tecnica sufficiente per eseguire a dovere una delle tante composizioni; ma nel significato che diamo noi a questa parola, bisogna ancora sottintendere l'abitudine di applicare questa tecnica ad una scelta di pezzi fatta con gusto e rinnovata frequentemente.

H. PARENT, *L'étude du piano*, pag. 3.

40.

Un bel suono ed un facile meccanismo sono condizioni indispensabili ad uno che abbia un vero talento per il pianoforte; ma queste non bastano se non si ha il buon gusto per sapersi tenere ugualmente lontano dai due eccessi in cui cade la maggior parte dei pianisti; quello di far consistere il merito o unicamente nell'abilità di eseguire un gran numero di note il più rapidamente possibile, e l'altro di volerlo restringere al solo genere dell'espressione. La giusta combinazione di questi due pregi costituiscono appunto l'arte pianistica.

F. G. FÉTIS.

Digitized by Google

41.

Chiunque studi *seriamente il pianoforte* deve avere in vista un triplice scopo:

1° L'esecuzione delle opere dei grandi maestri;

2° La lettura a prima vista;

3° La conoscenza dell'armonia, senza la quale è impossibile di comprendere ed analizzare la musica.

Queste differenti parti dell'educazione musicale debbono essere sviluppate parallelamente fin dal principio, affine di evitare la sproporzione che troppo spesso si trova nelle diverse capacità degli scolari, alcuni dei quali sono *pianisti* senza esser *musicisti* ed altri sono *musicisti* senza essere *pianisti*.

H. PARENT, ibid., pag. 1-2.

42.

È necessario che l'artista possegga non solo un'abilità completa e perfetta fino nelle più minute particolarità, ma anche un'ampia e profonda cognizione dei lavori di tutti i maestri classici e moderni. Ed invero, la perfezione del meccanismo non è altro che un *mezzo* per giungere a questa scienza, che, a sua volta, è lo *scopo* reale della educazione artistica.

S. LEBERT e L. STARK, *Gran metodo teorico-pratico per il pianoforte*. Introd., pag. XIV.

43.

Il giovane pianista deve essere educato alla scuola dell'eccletismo. Avendo pure le sue preferenze personali — e questo è nel suo dritto ed è un suo dovere — è bene che non resti infeudato ad un certo genere, ad uno stile soltanto e più ancora ad un solo autore, cosa frequen-

Digitized by Google

tissima presso una certa classe di dilettanti. Egli deve avere studiato e deve conoscere i lavori di tutte le scuole, ammirare ciò che esse presentano di bello, e, nell'esecuzione, sapere sviscerare questo bello e dargli il necessario rilievo. A. LAVIGNAC, ibid., pag. 73.

44.

Il pianista deve avere il ritmo nelle dita; chi non ha questa qualità, è come un cantante dalla voce stonata.

B. CESI, *Programma*, pag. 5.

45.

Non si creda che la valentia del pianista dipenda dalla esagerata celerità del tempi, o dalla forza e dal maggiore o minore risalto che saprà dare a difficoltà di secondo ordine e puramente meccaniche come le ottave e gli accordi. Essa dipende dall'accentare secondo lo stile dei classici; dal fare udire un bel suono; dalla chiarezza e dal perfetto modo di legare e staccare, suonando in maniera che la melodia domini fra le altre parti, e che si oda sonorità senza rumore, oltrechè tocco preciso e sicuro. P. BOCCACCINI, ibid., pag. 386.

46.

.... coloro che si sentono *predestinati* rammentino che potrebbero essere sorpassati da coloro che, senza essere *predestinati*, giungono con un lavoro giudizioso a dei resultati più coscienti e più fondatamente acquisiti, riuscendo a progredire di continuo. Perchè non bisogna ingannarsi; quello è il cammino glorioso dell'arte, e colui che è più capace di progredire, è quegli che è più artista degli altri. Quando questo progresso

Digitized by Google

si arresta, anche l'artista più grande rimane l'ombra di se stesso per tutta la sua vita.

M.me JAELL, *La musique et la psychophysiologie*, p. 129.

(Vedi anche capitolo sulla *Educazione artistica*).

V.

Educazione artistica.

47.

Nel vero artista la sete di conoscere e di apprendere non cessa che con la vita. Ed uno dei mezzi più efficaci per ampliare la cerchia delle proprie cognizioni è quello di studiare i sommi compositori e di comprendere i grandi interpetri. A. BAZZINI.

48.

Grazie alla lettura ed alla memoria, si fa a nostra insaputa nel nostro cervello un lavoro intellettuale che sovente produce i migliori risultati. Dalla fusione delle idee sorgono dei pensieri nuovi e veramente originali, malgrado l'influenza latente delle cause prime. Importa dunque non soltanto di non lasciare inaridire la sorgente dell'immaginazione, ma di serbarla sempre viva e feconda mediante letture musicali e letterarie.

A. MARMONTEL.

49.

L'obiettivo di una soda educazione musicale non potrebbe consistere nell'eseguire con maggiore o minore abilità il tale o il tal altro pezzo particolarmente difficile. Un allievo serio ha un orizzonte più vasto; egli

Digitized by Google

deve aggiungere a poco a poco al suo repertorio tutto ciò che merita di esser suonato o compreso, ed aspirare soprattutto ad acquistare in una misura ognora più grande quel gusto delicato e quel sentimento elevato del bello, che soli aprono l'adito alle più alte regioni dell'arte. C. ESCHMANN-DUMUR, ibid.

50.

Lo scopo verso il quale deve tendere un'educazione speciale avente la musica per ideale, è di concentrare nella mano e nel pensiero dell'artista tutti i mezzi usati per la trasmissione scritta, vocale o strumentale, dei pensieri musicali che racchiude un'opera. Prima di pensare all'insegnamento superiore, all'espressione, allo stile, ad una brillante esecuzione, agli studi d'armonia e di composizione ideale, importa dunque che un musicista di cui l'educazione professionale fu ben diretta, possa leggere e scrivere la lingua dei suoni con una grande facilità e altresì colla certezza di tradurre letteralmente sia il pensiero musicale ed espressivo del compositore ch'egli interpetra, sia la sua stessa ispirazione personale, s'egli è così ben dotato e così valente da produrre e creare egli medesimo.

A. MARMONTEL.

51.

Si dice che un perfetto musicista dovrebbe essere in grado, nell'udire per la prima volta un pezzo orchestrale anche complicato, di vederlo nella propria mente come se avesse davanti la partitura scritta. Questo sarebbe davvero il colmo dell'intelletto musicale.

R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

52.

Cerca di conoscere a poco a poco i capolavori dei migliori compositori. R. SCHUMANN, ibid.

53.

Si accostino i giovani artisti alle opere dei grandi nella musica — dei grandi non d'un paese, d'una scuola o d'un tempo, ma di tutti i paesi, di tutte le scuole e di tutti i tempi — non per anatomizzarli e disseccarli colle fredde e vecchie dottrine di professori di musica, ma per accogliere in sè stessi lo spirito creatore e unitario che muove da quei lavori; non per imitarli grettamente e servilmente, ma per emularli da liberi, e connettere al loro un nuovo lavoro. Santifichino l'anima loro coll'entusiasmo, col soffio di quella poesia eterna che il materialismo ha velata, non esiliata dalla nostra terra; adorino l'arte, siccome cosa santa e vincolo tra gli uomini e il cielo. Adorino l'arte prefiggendole un alto intento sociale, ponendola a sacerdote di morale rigenerazione e serbandola nei loro petti e nella loro vita, candida, pura, incontaminata di traffico, di vanità e delle tante sozzure che guastano il bel mondo della creazione. L'ispirazione scenderà sovra essi come un angiolo di vita e d'armonia, ed essi otterranno che sui loro sepolcri splenda quella benedizione delle generazioni migliorate e riconoscenti, che val mille glorie e le supera tutte, di quanto la virtù supera le ricchezze che dà la fortuna, e la coscienza la lode, e l'amore ogni potenza terrena. G. MAZZINI.

54.

Il Clementi per il meccanismo e la forma; G. S. Bach per la mente; Beethoven per la mente e pel

Digitized by Google

cuore; Liszt per le stranezze sonore del gran virtuoso; questi sono, a mio avviso, le quattro principali colonne sostenenti l'immenso edifizio dell'arte di sonare e di commuovere. L'allievo però non dovrà limitarsi a questi soli autori, ma bensì studiare anche gli altri sommi che levarono a tanta importanza questo ramo dell'arte. A. ANGELERI, *Il pianoforte.*

55.

È utilissimo, per non dire indispensabile, che i giovani musicisti conoscano, almeno nel loro complesso, le produzioni della letteratura e delle arti plastiche. L'idea del bello che essi attingeranno nella contemplazione di questi capolavori, servirà a sviluppare il lato poetico della loro natura, che si rifletterà poi nella loro esecuzione. Oggi che le arti belle hanno un'influenza reciproca e permanente le une sulle altre, si esige più che mai che il musicista si distingua per la universalità delle sue cognizioni.

LEBERT e STARK, ibid. Intr. § 7, pag. XVI.

56.

Tempera la severità de' tuoi studi musicali colla lettura dei buoni poeti. Passeggia altresì spesso pei campi e pei boschi. R. SCHUMANN, ibid.

57.

L'educazione dell'orecchio è della massima importanza ed è bene che tu te ne occupi per tempo. Sforzati dunque di riconoscere le note che senti ed il tono di ogni pezzo di musica. Ricerca altresì a quali suoni della scala corrispondano quelli dati dalle campane, dal cuculo, ecc. R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

58.

L'educazione dell'orecchio, il senso della misura e delle divisioni ritmiche richiedono di essere sviluppate di concerto col meccanismo. Per mezzo dello studio del solfeggio gli allievi si abituano alla percezione ed all'imitazione dei suoni. Noi riteniamo che questo lavoro deve potentemente aiutare la memoria, fortificare la misura e far progredire rapidamente la lettura a prima vista. Insomma noi riguardiamo lo studio del solfeggio come il corollario indispensabile del lavoro elementare dell'istrumentista, come appunto più tardi le cognizioni armoniche sono chiamate a camminare di pari passo con lo studio delle opere strumentali di stile più elevato. A. MARMONTEL.

59.

I fondamenti della educazione musicale non possono essere mai soverchiamente solidi. Se le nozioni preliminari sono state insufficienti, vuoi dal punto di vista del meccanismo, vuoi da quello della musica, e specialmente *del ritmo*, ad ogni piè sospinto si darà di cozzo in difficoltà tali che faranno perdere molto maggior tempo di quello che abbisognerebbe per trattenersi quanto basti su gli elementi.

S. LEBERT e L. STARK, ibid. Introduzione pag. XI.

60.

Sarebbe desiderabile che tutti i musicisti, e in particolare i pianisti, non si disinteressassero dagli studi vocali. In essi, sia per gli istrumentisti come per i virtuosi, havvi una miniera inesauribile di ritrovati ingegnosi sul colore poetico del suono, sull'accento dram-

Digitized by Google

matico, ecc., ecc.; infine mille particolari preziosi che è indispensabile di conoscere a fondo.

A. MARMONTEL.

(Vedi anche § 171 e 172).

61.

Non basta che tu sappia eseguire *colle dita* i tuoi pezzi sul clavicembalo, ma devi anche poterli cantare da te sottovoce, a memoria, senza lo strumento. Addestra la tua immaginazione al punto da ritenere a mente non solo la melodia di una composizione, ma altresì la relativa sua armonia. R. SCHUMANN, ibid.

62.

Presso allo studio di esecuzione io colloco, come non meno importante, lo studio teorico; la lettura di buoni trattati dovrebbe essere fatta giornalmente dagli studiosi, e questi, invece che restare silenziosi davanti a colui che insegna, dovrebbero interrogarlo sui punti rimasti non trattati o mal compresi.

B. JUNOD, ibid., pag. 33.

63.

La lettura a piccole dosi di capitoli speciali scelti nelle opere dei grandi maestri del pensiero, eserciterà certamente una salutare e potente influenza sulla natura impressionabile e sensibile dei giovani musicisti, di cui l'anima è in generale disposta a vibrare sotto il palpito delle grandi emozioni, e ad esaltarsi ai sentimenti generosi. A. MARMONTEL.

64.

È cosa utile di leggere sovente la vita dei grandi maestri. M. CLEMENTI.

Digitized by Google

65.

Non trascurare nessuna occasione di suonar l'organo; non vi è strumento migliore di questo per render palesi gli errori di esecuzione e il cattivo stile delle composizioni. R. SCHUMANN, ibid.

66.

Se senti suonar l'organo passando innanzi ad una chiesa, fermati ad ascoltarlo. Se puoi sederti avanti a questo strumento, provane la tastiera, e rimarrai stupito dell'immensa forza della musica, prodotta dalle tue piccole dita. R. SCHUMANN, ibid.

67.

Studia per tempo il diverso suono ed il carattere proprio dei vari strumenti e cerca d'imprimere bene nell'orecchio la loro qualità particolare di timbro.
R. SCHUMANN, ibid.

68.

Esercitati spesso nella lettura delle antiche *chiavi;* altrimenti molti tesori dell'età passate ti rimarranno sconosciuti. R. SCHUMANN, ibid.

69.

Pel dilettante le cognizioni musicali non sono che il complemento e l'ornamento della sua educazione; quindi egli non può consacrarvi tanto tempo quanto colui che si dà esclusivamente a quest'arte. Ma pur rimanendo nei limiti tracciati dalla stessa differenza dello scopo che uno si prefigge, non si deve curar meno

Digitized by Google

l'educazione del dilettante che quella dell'artista. Tutto ciò che il primo impara, deve saperlo a perfezione. È un errore gravissimo il pregiudizio disgraziatamente troppo invalso, che l'educazione del dilettante debba avere un carattere superficiale.

S. LEBERT e L. STARK, ibid. Introduzione, pag. XIV.

(Vedi anche § 34, 35, 36, 37, 38, 39, 42, 44; 561, 615, 616, 628).

VI.

Importanza della tecnica.

70.

Essendo la tecnica ciò che le fondamenta sono per l'edifizio, anche dagl'ignari della musica si sente tutto il bisogno che il suo insegnamento sia incominciato fino dalla prima lezione, e senza interruzione proseguito, unitamente agli studi ed ai pezzi, sino alla completa formazione della mano. Quando la tecnica manchi, l'arte perde il suo naturale sostegno, e senza di essa l'insegnamento diviene un non senso.

P. BOCCACCINI, ibid, pag. 481.

71.

La tecnica, come può comprendersi, è moto materiale; non è arte nella sua più elevata idealità, ma è causa dell'arte. L'estetica è certamente la parte migliore e più nobile, trattandosi della ispirazione e del sentimento; ma la prima è il mezzo per esprimere queste aspirazioni, valutarne i rapporti, le forze, sentirle e manifestarle, essendo essa di queste la naturale nutrizione. P. BOCCACCINI, ibid, pag. 481.

Digitized by Google

72.

Vano risulta il concetto di alcuni che dai soli pezzi, senza l'aiuto della tecnica, nasca l'agilità uguale ed il tatto, e possano ottenersi le doppie note e le ottave. Sviluppare i movimenti, apprender le facili, naturali e fondamentali digitazioni già da tempo, come un fatto indiscutibilmente accertato, e fare acquistare ogni qualità pianistica, appartiene al metodo. Mezzi, tutti questi, i quali, contrariamente a quanto piace ad alcuni di affermare, mettono lo scolaro nella condizione di avere, soltanto dopo i primi due anni di studio, un buon numero di opere da sonare, e di condursi infallibilmente al possesso completo del repertorio pianistico. P. Boccaccini, ibid, pag. 480.

73.

Oltre che lo studio della tecnica deve andare assolutamente unito agli autori che si studiano, l'occuparsene è imposto dalla natura stessa della tastiera e dalla conformazione della mano; quindi è logico che, come fu trovata e di essa si giovarono gli altri, così ce ne gioviamo anche noi, dovendosi anche da noi adoperare la tastiera e la mano. Ora, quella scuola che esclude la tecnica, vale a dire lo studio particolare ed artistico di essa, rimanendo senza l'efficace coefficiente educativo, diviene vuota esercitazione e non potrà dirsi scuola, perchè non ha sistema, e lo scolaro in luogo di edificare, logora le sue facoltà intorno ad un'opera vana.
P. Boccaccini, ibid, pag. 478-479.

74.

La prima condizione della padronanza in tutte le arti è il perfetto dominio della materia.
C. Czerny, *La scuola del Concertista*.

Digitized by Google

75.

Per quanto un allievo sia stato ben dotato dalla natura ed abbia ricevuto da essa l'organizzazione più brillante, se il lavoro non ha rese docili le sue dita e uno studio fatto di perseveranza non le ha rotte a tutte le difficoltà del meccanismo, non solamente egli non potrà mai raggiungere la perfezione, ma prima o dopo i suoi progressi saranno arrestati da ostacoli imprevisti.

LE COUPPEY, *Conseils aux jeunes professeurs.*

76.

I diti del pianista non sono che gli umili interpetri del suo pensiero; ma per non tradire questo pensiero, essi debbono essere dei servi altrettanto abili quanto obbedienti.

H. PARENT, *Exposition de ma méthode d' enseignement*, pag. 27.

77.

Si crede spesso che lo sviluppo della tecnica escluda la grazia, il fascino e le doti di espressività a cui si annette con ragione una così grande importanza. Questo è un errore. H. PARENT, *L'étude*, pag. 4.

78.

Il meccanismo, cioè una perfetta eguaglianza ed una esecuzione brillante e rapida, non può ottenersi che mediante uno studio quotidiano, coscienzioso e logico. Il pianista che trascura di esercitare le dita a mezzo delle scale e degli esercizi, non potrà mai cimentarsi con certe difficoltà che si trovano specialmente nelle opere moderne. B. JUNOD, ibid., pag. 36.

Digitized by Google

79.

La moderna scuola di pianoforte accetta e segue il principio del Marx secondo il quale l'ingegno e l'abilità tecnica debbono integrarsi l'una con l'altra.
H. Von Bülow, *50 Studi di B. Cramer*, vol. I, nota pag. 31.

80.

Quanto più presto il meccanismo può passare in seconda linea, tanto più presto anche il sentimento individuale e artistico può nascere e prendere il suo slancio.
J. Moscheles.

81.

Tutta la musica puramente di *bravura* passa presto di moda; la tecnica ha valore soltanto in quanto serve a scopi più elevati, cioè a rendere più perfetta l'esecuzione della musica di merito reale.
R. Schumann, ibid.

82.

. . . . poichè altro è interpretare la musica ed altro formare la mano, non bisogna dimenticare che nei nostri predecessori, scopo del loro studio fu la qualità del suono, l'acquisto del tatto, la particolare articolazione delle dita, ed una costante ricerca di ogni segreto tecnico che essi, con sottile investigazione, desumevano dalla potenzialità della mano e dalla sua conformazione anatomica.
. . . . Tengo per fermo che l'arte di suonare il pianoforte tutta scaturisca dalla tradizione; questa sola pertanto deve preordinare e guidare lo studio di così no-

Digitized by Google

bile strumento, tanto più che mai potrà recar danno il sottoporsi alle severe regole dell'arte.

P. Boccaccini, ibid., pag. xv.

(Vedasi anche § 139, 161, 173, 175, 176, 217, 218, 219, 559, 614, 642).

VII.

Importanza dell'agilità.

83.

Fra le qualità indispensabili delle quali dev'esser munito il pianista che brami di alzarsi al di sopra della mediocrità, quella che è necessario si sviluppi più presto in ogni allievo, è certamente la completa e regolare agilità delle dita anche nei movimenti più celeri.

Quando il pianista si sarà familiarizzato con ogni grado di agilità, allora soltanto sarà capace di rendere con tutta perfezione anche l'esecuzione di altro genere.

C. Czerny.

84.

L'agilità è quel collegamento e quella salda connessione che nell'ordine di eseguire è mezzo unico e necessario a render facili ed a raggiungere tutte le varie qualità pianistiche; vale a dire chiarezza, elasticità, modo legato e staccato, bel suono, immobilità assoluta della mano, articolazione maggiore e minore, robustezza di tocco e sonorità senza rumore e senza impeto.

P. Boccaccini, ibid., pag. 196.

85.

L'elasticità è una delle principali condizioni da osservarsi nell'arte del suonare, ed è anzi la sola che apra

Digitized by Google

sicuro varco al progredire. Le articolazioni assuefatte a tale qualità, per modo che in nessun caso gravino sui tasti, conserveranno l'energia meccanica ed il moto. Solo con questi elementi, la volontà più vivamente porrà in azione l'energia chimica che è nei muscoli, nei nervi e nel sangue.

P. Boccaccini, ibid., pag. 283.

86.

Si ripete che nell'età adulta è difficile sciogliere le dita e si tiene per sicuro che, appressandosi la vecchiezza, tal cosa sia impossibile. In gran parte si dice questo con ragione....

Il calore viene a mancare ed i muscoli s'immobilizzano, perchè si ricoprono di sali calcarei, e il volume dei tessuti più necessari al movimento, come il tessuto muscolare, irrigidisce. Tuttavia se nè a Francesco Liszt nè a Muzio Clementi, come ad altri, la tiepidezza degli anni tolse l'usata virtù, questo avvenne perchè le articolazioni furono da essi sempre correttamente esercitate. P. Boccaccini, ibid., pag. 267.

87.

L'agilità negli esecutori del XVIII secolo è tuttora difficile, perchè non composta di scale e di arpeggi, ma di moti particolarmente contrari, che, per prolungarsi, si rendono attivissimi a dare indipendenza alle due mani, ed a condurle a non mai muoversi impacciate in qualunque più opposta e simultanea azione. La limitata espansione del clavicordo e del cembalo costrinse gli esecutori a creare sempre nuovi passi ed a mantenere all'agilità il concetto musicale e l'efficacia tecnica. L'agilità fu per essi l'espressione dell'idea e del sentimento e non vuoto tecnicismo.

P. Boccaccini, ibid., pag. 216.

Digitized by Google

88.

Il modo di articolare le dita con durezza stabilisce una permanente rigidità, e se alcune volte si limita a solo vizio periferico delle prime giunture, impedisce però il progresso e fa perdere quella parte di naturale predisposizione all'agilità, che qualcuno forse mostrò di avere in principio degli studi. Ne segue che i muscoli, per il forte irrigidimento contratto, non potendosi nè muovere nè distendere in particolare negli accordi, prendono l'abito alla durezza che, cominciata alla mano, subitamente si estende a tutte le parti del braccio insino all'omero. P. BOCCACCINI, ibid., pag. 263.

(Vedi anche § 168, 175, 217, 218, 219, 232, 280, 282, 294, 295, 296, 297, 356).

VIII.

Importanza del ritmo.

89.

Il ritmo è uno degli elementi costituenti della musica; l'ausiliare prezioso e vivificante della melodia e dell'armonia. Vera arteria della vita musicale, esso fa battere più rapidamente il cuore, sostiene o anima la misura, e dà un vivo interesse alla melodia con la simetria o con la varietà dei valori e delle durate. Senza ritmo, gli effetti più salienti della musica scompaiono. Per lui, pei suoi movimenti affrettati o lenti, si trasmettono ai nostri sensi, al nostro organismo, alla nostra anima l'impressione e l'emozione. A. MARMONTEL.

90.

Il ritmo è uno degli elementi primordiali della musica. Il suo carattere essenziale è di dare il movimento,

Digitized by Google

la vita all'elemento sonoro, alla melodia e all'armonia, che, privati del suo concorso, non avrebbero nè il medesimo incanto, nè il medesimo interesse.

A. MARMONTEL.

91.

In grazia del ritmo e del movimento, l'idea musicale, il pensiero inspirato si animano, vivono, colpiscono i nostri sensi. A. MARMONTEL.

92.

Il ritmo è insieme l'ombra e la luce; esso dà il rilievo e la vita.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Rythme et agilité.*

93.

Il ritmo, per la sua azione determinata e potente, per le sue combinazioni variate all'infinito, comunica l'animazione e la vita all'elemento sonoro come lo comunica alla poesia, che, senza di esso, resterebbe inerte e senza slancio. Senza il ritmo, la danza e la mimica perderebbero tutto il loro incanto. A. MARMONTEL.

94.

La misura e il ritmo sono condizioni necessarie per comprendere un pensiero musicale. *La misura è l'anima della battuta.* J. KLECZYNSKI.

95.

Alcune volte in un seguito di suoni si presentano delle note che in pari tempo spostano la *tonica*, cambiano il *modo*, e distruggono la *regolarità* della mi-

Digitized by Google

sura e la *simmetria* dei ritmi. Sono precisamente queste note impreviste, irregolari, eccezionali, al difuori della logica musicale, che hanno più particolarmente la facoltà d'impressionare il sentimento. Elementi di eccitazione, di movimento, di forza, di calore, di contrasto *sono esse appunto* che generano l'*espressione*. L'allievo, dunque, porti la sua attenzione sul modo come son formate le frasi, sugli *sviluppi* armonici e melodici, sulle *irregolarità tonali*, *modali*, *metriche* e *ritmiche*, insomma sulle note *eccezionali*, *impreviste*, veri germi estetici che ingenerano l'espressione e che esigono molta ponderazione e speciale diligenza.

M. Lussy.

96.

L'espressione musicale sta nel ritmo; in esso è tutta la potenza della musica. I suoni non servono all'espressione, se non come elementi di cui il ritmo si compone. G. Rossini.

97.

Più il ritmo musicale si unirà strettamente alla misura e alla prosodia del verso, più l'orecchio riterrà facilmente l'intonazione e l'accento melodico.

A. Marmontel.

98.

Più un ritmo è persistente, più la sua azione diviene intensa. A. Marmontel.

99.

Osservate scrupolosamente il movimento, le sue modificazioni, i suoi ritorni, le sue gradazioni; esso fa parte dell'ispirazione e dà al pezzo il suo carattere.

Digitized by Google

Procedendo uniti, il pianista ed il compositore si comprendono facilmente; essi hanno appena bisogno di consultarsi collo sguardo. Camminano allo stesso passo, si fermano, retrocedono, sia che accelerino, sia che rallentino il loro cammino. Sono due anime che, senza cessare di essere indipendenti, tendono costantemente a ravvicinarsi, a confondere i loro minimi pensieri, i loro più fuggevoli sentimenti.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide.*

100.

L'allievo deve contare la misura specialmente nei passi difficili. B. JUNOD, ibid.

(Vedi anche § 44, 59, 177, 178, 179, 180, 333, 519, 523, 524, 565, 594, 595).

IX.

Comprensione e apprezzamento della musica.

101.

L'arte musicale è insieme un'arte ed una scienza; per possederla a fondo, v'è bisogno di studi complessi e molto lunghi e per provare le emozioni che essa procura, bisogna avere la mente cólta e il senso dell'udito esercitato. Siccome per giudicare del valore delle opere musicali, bisogna possedere, inoltre, una ricca memoria per potere stabilire dei paragoni e conoscere molte cose che necessariamente s'ignorano quando non si sono imparate, è evidentissimo che le persone che si attribuiscono il diritto di giudicare la musica senza saperla, e che si guarderebbero bene pur tuttavia di emettere la loro opinione sull'architettura, sulla scultura o su qualunque altra arte a loro estranea, mostrano in questo caso di essere affette da una specie di monomania. H. BERLIOZ.

Digitized by Google

102.

Non giudicare una composizione la prima volta che la senti, poichè ciò che piace di primo acchito non è sempre la cosa migliore. I lavori dei grandi Maestri devono esser studiati, e molte cose non diverranno chiare per te se non all'età più matura.

R. SCHUMANN, ibid.

103.

Per comprendere un'opera d'arte, un artista o un gruppo d'artisti, bisogna raffigurarsi con esattezza lo stato generale dello spirito e dei costumi del tempo al quale essi appartengono. Là trovasi la spiegazione ultima; là risiede la causa prima che determina il resto.

H. TAINE.

104.

Il genio solo può comprendere intieramente un altro genio. R. SCHUMANN, ibid.

105.

Per giudicare giustamente delle bellezze di un'opera musicale che si sente per la prima volta, si richiede da parte dell'uditore una certa attività di mente e un'educazione speciale dell'orecchio, che permetta un rapido scambio d'idee e d'impressioni. *Ascoltare* in tal modo è un gran piacere intellettuale, un vero godimento artistico. Ma quanti pochi dilettanti — o riputati tali — sono in istato di identificarsi col pensiero del compositore, di seguire l'*idea prima* nei suoi svolgimenti e nelle sue trasformazioni e di avere la comprensione esatta dell'opera nel suo insieme e nei suoi particolari!

A. MARMONTEL.

Digitized by Google

106.

L'*udire attentamente* analizzando le proprie sensazioni e seguendo con l'immaginazione la creazione del compositore, richiede a volte un certo sforzo intellettuale; ma la soddisfazione e il godimento estetico che una tale audizione procura, fa presto dimenticare la leggiera fatica causata da questo lavoro di concentrazione mentale. A. MARMONTEL.

107.

Si gusta *esteticamente* la musica quando si *ascolta* intensamente, e quando, prestandovi tutta l'attenzione possibile, si è immediatamente consapevoli di tutta la sua bellezza. E. HANSLICK.

108.

La prima regola da seguirsi per procedere all'analisi delle sensazioni che si provano nell'udire un'opera nuova, è quella di diffidare delle proprie prevenzioni e di esser convinti che raramente avviene di non esserne ingannati sul principio.

Questa difficoltà di non ingannarsi è poi tanto più grande, quanto maggiore è la novità del genere della musica che si ascolta, perchè sulle prime un'estrema originalità in generale ci disturba. F. G. FÉTIS.

109.

Se si potrà giungere ad affrancarsi da tutte le debolezze che travisano il giudizio e falsano le sensazioni, allora incomincierà realmente l'azione dell'intelligenza, diretta ad analizzare queste sensazioni ed a giudicare la loro natura. F. G. FÉTIS.

Digitized by Google

110.

Si sarà già fatto molto quando si sarà frenata la precipitazione nei giudizi; perchè costa meno ad attendere per esprimere la propria opinione, che a disdirsi di quanto si è detto. Quante volte non avviene che s'insista in un errore manifesto, unicamente perchè è sfuggito di bocca? F. G. Fétis.

111.

La piena capacità di ascoltatore appartiene ai grandi musicisti, i quali hanno il privilegio di notare delle differenze dove altri non ne vedono affatto. Da questo viene pure la facoltà che essi hanno di collegare le note, di aggrupparle con un'arte più penetrante, più profonda e di scorgere nello svolgimento di una frase dei legami che restano impenetrabili per gli altri.

M.me Jaell, ibid., pag. 160.

112.

Comprender bene la musica è un'arte che è propria dei soli musicisti. Sarebbe un errore di credere che il saper suonare il pianoforte sia una garanzia sufficiente per intender appieno la musica. Quanti esecutori infatti non la comprendono, perchè hanno bensì imparato a suonare le note, ma non a pensarle!

M.me Jaell, ibid., pag. 158.

113.

Sapere ascoltare la musica non è soltanto una qualità che l'uditore deve necessariamente possedere, ma che devesi a tutta prima sviluppare nell'esecutore, per-

Digitized by Google

chè egli *si ascolti* quando suona. Per essere un interpetre insigne bisogna prima di tutto essere un insigne *ascoltatore*. M.me JAELL, ibid., pag. 160.

114.

Lo spirito della composizione non ti riescirà chiaro se non quando comprenderai bene le forme di esse.
R. SCHUMANN, ibid.

115.

Per godere delle bellezze passate di moda, e per apprezzarne il merito, poniamoci nella posizione in cui era l'autore allorchè scrisse il suo lavoro; sovveniamoci de' suoi antecedenti, dipingiamoci lo spirito de' suoi contemporanei, e dimentichiamo per un istante le nostre idee abituali. Noi saremo meravigliati di essere divenuti sensibili a cose di cui non avremmo potuto riconoscere il merito, se ci fossimo ostinati a prendere per oggetto di paragone le produzioni che sono più in rapporto collo stato avanzato dell'arte e delle nostre tendenze. F. G. FÉTIS.

116.

Onora l'antico, ma prendi anche vivo interesse al moderno. Non esser mal disposto verso nomi non ancora a te noti. R. SCHUMANN, ibid.

117.

Nel giudicare le composizioni, devi distinguere tra quelle che appartengono all'arte vera e quelle che sono unicamente destinate ai dilettanti. Tieni in pregio le prime, ma al tempo stesso non disdegnare le altre.
R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

X.

Scelta dei pezzi.

118.

La musica che ha il solo pregio di esser di moda, ha vita breve; se tu persisti a coltivarla, sarai considerato uno sciocco. R. SCHUMANN, ibid.

119.

Nell'età matura non suonare le quisquilie che sono in voga. Il tempo è prezioso e bisognerebbe vivere cento volte più a lungo di quel che si viva, per arrivare soltanto a conoscere le buone composizioni.
R. SCHUMANN, ibid.

120.

Per la scelta dei pezzi da studiare indirizzatevi a persone più vecchie di voi ed eviterete così una perdita di tempo. R. SCHUMANN, ibid.

121.

Ciò che costituisce il valore di un'opera è l'ispirazione da cui essa è nata, il pensiero poetico che vi si svolge e che da essa si sprigiona e, più ancora, il sentimento dalle mille sfumature, che conferisce ai suoni l'espressione, la vita.
C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide*.

122.

Ogni opera di scrittore autorevole è degna di accettarsi come tipo di logica e di gusto; ogni lavoro

Digitized by Google

speciale che resta fedele ai principî dell'arte e che si sceglie di preferenza come modello di stile musicale, è, o deve essere annoverato fra le opere classiche.

A. MARMONTEL.

123.

.... i veri classici antichi e moderni sono i compositori che hanno l'amore ed il culto per il bello; quelli di cui lo stile è nobile e puro, di cui l'armonia è sana e corretta e che sanno sposare in giuste proporzioni l'immaginazione al sapere; coloro infine che contemperano le loro idee per modo da conservare al discorso musicale quell'unità nella varietà che è la caratteristica dei maestri. A. MARMONTEL.

124.

Procura di conoscere per tempo i capolavori di Palestrina, Marcello, Spontini, Clementi, Cherubini, Scarlatti, Durante, Bach, Mozart, Haendel, Haydn, Gluck, Beethoven, Weber, Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann e infine la musica dei migliori compositori d'ogni nazione. H. DE BÜLOW.

125.

La base fondamentale dello studio del pianoforte rimarrà sempre lo studio dei classici da G. S. Bach fino a Beethoven. Senza di loro nulla si può edificare di solido e di duraturo.

LEBERT e STARK, ibid., Introd. § 6 pag. XV.

126.

Suona spesso le fughe dei grandi maestri, quelle specialmente di G. S. Bach. *Il clavicembalo ben temperato* sia il tuo pane quotidiano. Allora diverrai per certo valentissimo. R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

127.

Quando si è giunti ad un soddisfacente grado di perfezione, si scelga quella musica che meglio si accorda col proprio modo di sentire. Non ogni cosa conviene a tutti. F. MENDELSSOHN.

128.

Un sentimento di eclettismo ben inteso deve guidare nella scelta dei pezzi, e ciò senza distinzione di scuola, avendo solamente in vista di scegliere ciò che realmente è bello. Fin dal principio lo studio dei maestri antichi e contemporanei dovrà essere fatto simultaneamente. A. MARMONTEL.

129.

Bisogna cercare, anche negli studi primari, di non suonare altro che della buona musica o almeno della musica sana e bene scritta. Lo Schumann nei suoi « Consigli ai giovani musicisti » dice che « non si fanno degli uomini sani allevando i bambini con gli zuccherini. Il nutrimento spirituale dev'essere altrettanto semplice e sostanzioso che quello del corpo e i grandi maestri si sono incaricati di fornircene. Teniamoci dunque a quello ». A. LAVIGNAC, ibid., pag. 51.

130.

Cerca di suonare meglio che puoi dei pezzi facili; questo vale infinitamente più che l'eseguire delle composizioni difficili in un modo mediocre.

R. SCHUMANN, ibid.

131.

Non suonare la musica cattiva e non istare nemmeno ad ascoltarla, a meno che tu non vi sia obbligato. R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

132.

Non aiutar a diffondere le cattive composizioni; appoggiane anzi la soppressione. R. SCHUMANN, ibid.

XI.

Espressione.

133.

L'espressione, essendo la parte ideale, poetica dell'esecuzione, deve attingere la verità e la forza dei suoi accenti alla sorgente dei sentimenti più elevati. La parte meccanica della esecuzione si traduce per mezzo di un gran numero di segni che hanno per iscopo d'indicare le modificazioni di sonorità e di movimento, come pure il sentimento che deve dominare l'esecuzione; ma la vita e l'ispirazione vengono dal cuore e dall'anima ed i segni sono impotenti ad esprimere con esattezza gli accenti la cui intensità varia all'infinito.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 144.

134.

La sensibilità, sorgente dell'espressione, è un senso organico di una squisita delicatezza e di una grandissima influenza sull'esecuzione; ma per quanto sia grande la finezza di questo senso, è necessario che la sua azione sia guidata dalla ragione e dall'esperienza. È d'uopo in qualche modo che lo spirito idealizzi il realismo dei suoni. A. MARMONTEL.

135.

La sorgente pura ed espansiva dell'espressione è nell'anima dell'artista; *la sfumatura scritta* è certa-

Digitized by Google

mente la guida sicura dell'allievo, ma l'ispirazione sola venuta dal cuore, costituisce il genio del virtuoso.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 178.

136.

L'espressione si ritrova dappertutto, tanto nella natura reale come ideale del soggetto trattato. Essendo essa uno dei principali elementi dello stile, può, come questo, piegarsi a tutti i generi e assumere tutti i caratteri. Essa è il cuore, l'anima, la sensibilità, la vita stessa dell'artista. A. MARMONTEL.

137.

La forza dell'espressione si eleva sempre in ragione dell'energia del pensiero e della profondità del sentimento dell'interprete.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 139.

138.

Riguardo all'espressione, questa parte poetica dell'esecuzione che sfugge nelle sue intime sfumature all'analisi dell'insegnamento, si può stabilire che quattro fonti differenti e ben distinte servono di punto di partenza alla varietà illimitata dell'accentuazione musicale; cioè l'*articolazione*, la *sonorità*, la *misura* e il *ritmo*.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 109.

139.

L'abilità nel meccanismo del canto o del suono degli strumenti è senza alcun dubbio necessaria per ottenere una buona esecuzione, ma essa non basta. Nella sua sensibilità, nel suo entusiasmo l'artista trova i mezzi

Digitized by Google

più adatti per commuovere chi l'ode. La destrezza può qualche volta far meravigliare pei suoi prodigi; ma la sola espressione ha il privilegio di commuovere.

F. G. Fétis.

140.

Un artista che non sa animarsi non può avere la pretesa di commuovere; ma non bisogna che una qualità preziosa degeneri in difetto radicale. Meglio vale la freddezza, che l'esagerazione o la *smorfia* del sentimento. A. Marmontel, *Conseils*, pag. 138.

141.

L'esagerazione del sentimento è come una caricatura. Siate semplici e veri; così solamente voi farete vibrare i cuori. C. Eschmann-Dumur, *Guide*.

142.

Il sentimentalismo distrugge il vero sentimento.

A. Marmontel, *Conseils*, pag. 135.

143.

Soprattutto in musica non s'insegna a *dire* con espressione; questo germe prezioso è in noi stessi e noi traduciamo per mezzo di esso quasi istintivamente il nostro sentimento e le nostre impressioni. Il talento del maestro consiste appunto nel guidare, nel contenere o nello sviluppare questo dono naturale.

A. Marmontel, *Conseils*, pag. 108.

Digitized by Google

144.

L'*espressione* sta in rapporto diretto col sentimento e fa palese nell'artista la prontezza e la facoltà di cogliere quanto il compositore sentì scrivendo, di sentirlo egli stesso, e portarlo al cuore dell'ascoltante; il che non è cosa da potersi indicare, se non si volesser prendere per indicazione certi termini generali che nulla hanno di positivo e che, d'altronde, sono utili soltanto a chi ha sortito il vero sentimento dell'arte.

G. N. HUMMEL, *Metodo teorico-pratico per il pianoforte*, pag. 425.

145.

L'espressione indicata o imposta dal professore, quando non corrisponde esattamente al sentimento dell'allievo, offre nell'imitazione qualche cosa di falso e di affettato che non inganna mai un uditore di gusto.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 109.

146.

Suonate con tutta la vostra anima e non come un uccello ben addestrato. F. E. BACH.

147.

.... se è lecito che la fisonomia rifletta un passaggio lieto o triste, leggero o drammatico, non conviene però divenir grotteschi per cercare d'interessare; ed io metto in guardia tutti i pianisti, senza eccezione, contro questi movimenti nervosi dai quali al principio è facile liberarsi con un po' di volontà e di attenzione.

B. JUNOD, ibid., pag. 18.

(Vedi anche § 95, 96, 187, 217, 222, 334, 337, 577).

Digitized by Google

XII.

Stile.

148.

Il carattere del compositore, come quello dello scrittore, si comunica alle sue opere; la sua espressione ne è talmente imbevuta da potersi dire col Buffon, che *lo stile è l'uomo.* A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 91.

149.

Lo stile d'esecuzione non può consistere che in una sola cosa: *suonare ogni musica secondo il pensiero che l'ha creata.* F. G. FÉTIS.

150.

L'incanto dello stile dipende dal contorno naturale, facile, elegante, prezioso delle melodie; dall'originalità piccante, imprevista, felice degli accompagnamenti; dalle armoniose proporzioni del discorso musicale e soprattutto dalla verità di espressione, di carattere e di accenti dati ai pezzi a seconda del loro genere.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 92.

151.

La bellezza dello stile dipende dalla nobiltà dei pensieri, dall'ispirazione e dall'ordine dato alle idee. Il merito dell'espressione e dello stile di esecuzione è di rendere con verità il pensiero dei maestri, senza esagerazione di accenti nè insipidezza di sentimento. Uno stile semplice può perfettamente sposarsi con un'ornamentazione sobria e con un andamento nobile e di-

Digitized by Google

stinto. Gli *andanti* del Mozart, dell'Haydn, del Beethoven e di molti altri maestri, ne offrono bellissimi esempi.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 93.

152.

Tutta la teoria dello stile riposa sull'analogia della musica col linguaggio parlato, sulla necessità di separare le differenti frasi, di punteggiare e di dare gradazione alla forza ed alla celerità dei suoni.

F. CHOPIN.

153.

Lo stile non è il genio, ma l'involucro brillante che serve a farlo valere. L'attributo del genio è il dono di creare; lo stile è l'arte di ben dire. Il genio dà la vita, lo stile dà la forma. Il carattere del genio è nell'invenzione, quello dello stile nella esecuzione. L'uomo di genio ha un modo di pensare, di sentire, di esprimere tutto suo proprio. Lo stile consiste unicamente nell'arte di scegliere con gusto le sue idee, di presentarle con chiarezza, osservando le leggi delle relazioni e delle giuste proporzioni. L'eleganza, la naturalezza, l'energia, la potenza, ecc., sono le qualità dello stile.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 90.

154.

L'intelligenza, la volontà e il sentimento uniti ad uno spirito melodico e ad una saggia progressione negli studi, daranno agli allievi le qualità preziose di uno stile variato, pieghevole, modificantesi secondo i maestri; cioè a dire, di uno stile ora ingenuo, ora grazioso ed elegante, ora semplice o nobile o patetico.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 95.

Digitized by Google

155.

La purezza dello stile eleva l'arte al livello della religione.

WILCZYNSKI.

156.

L'allievo deve sforzarsi ad acquistare una esecuzione ed uno stile che gli sieno propri; che sieno, cioè, una riproduzione fedele di quei sentimenti che lo animano durante l'interpetrazione di un pezzo.

B. JUNOD, ibid.

157.

Molto può contribuire alla formazione dello stile l'eseguire insieme con abili esecutori delle sonate per pianoforte e violino, dei terzetti, quartetti, sestetti e settimini. Una ricchissima scelta di questo genere trovasi nelle composizioni di J. S. Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Spohr, Dussek, Hummel, Weber, Mendelssohn, Schubert, Moscheles, Schumann ecc.

LEBERT e STARK, ibid. Introd. § 4, pag. XIV.

158.

L'ispirazione è spontanea; è la scintilla che fa scaturire il genio, mentre per acquistare la bellezza dello stile, fa bisogno d'una lunga e lenta cultura. Il lavoro, la riflessione possono solo svilupparlo. Lo stile è chiaro, brillante, se il compositore possiede una immaginazione espansiva, una grande lucidità nella maniera di formulare i suoi pensieri, ed il sapere necessario per potere svilupparli in giuste ed armoniose proporzioni. Al contrario lo stile è scolorito, prolisso, pesante, se lo scrit-

Digitized by Google

tore musicale manca d' invenzione, di mente, e dell'abilità di condotta necessaria per presentare convenientemente le sue idee.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 90.

159.

Lo stile è la ricerca del bello, poichè questo è indispensabile ad una buona interpetrazione. La mancanza di stile toglie ogni valore all'esecuzione. In ogni arte è necessario lo stile affinchè essa viva.

B. JUNOD, ibid., pag. 29.

(Vedi anche § 202, 203, 221, 222, 559, 294, 597).

XIII.

Esecuzione.

160.

L'esecuzione veramente perfetta non si riscontrerà se non quando la tradizione si accordi colla individualità dell'esecutore e se non quando la natura del maestro che ha composto un'opera, sia divenuta la natura di colui che ce la fa udire. J. KLECZYNSKI.

161.

La libertà di pensiero e l'espressione non sono possibili che con l'abilità e la sicurezza delle dita.

C. M. DE WEBER.

162.

Per eseguir bene un'opera seria, bisogna studiarla nel suo insieme prima di curarne le sfumature delicate e le fini intenzioni di dettaglio. A. MARMONTEL.

Digitized by Google

163.

La grande arte dell'esecuzione consiste nel saper tradurre secondo il sentimento che caratterizza ogni maestro, i vari contorni e le finezze del pensiero e di espressione di cui si compone il suo stile, e nel far questo in modo semplice, senza affettazione, e con quella naturalezza che è la perfezione dell'arte.

A. MARMONTEL.

164.

Non basta che l'allievo pervenga solamente ad una castigatezza completa nell'esecuzione; egli deve suonare con gusto e sentimento e dare al suo lavoro tutta la finitezza di cui è capace, nonostante qualunque sforzo egli debba fare per ottenerla.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide.*

165.

Quando suoni, non por mente a chi ti sta ascoltando, ma suona sempre come se ti udisse un maestro.

R. SCHUMANN, ibid.

166.

Come nel discorso, anche nel suonare la chiarezza è la prima dote che si richiede, perchè essa è così necessaria e va così unita alla buona esecuzione, che non costituisce per il pianista nemmeno un merito speciale; mentre, ove manchi, gli procura giustamente un severo biasimo, per quanto altri e molti possano essere i suoi meriti. P. BOCCACCINI, ibid., pag. 253.

167.

Anche una mano eccellente con la soverchia celerità rende confuse le idee; fa perdere alla musica ogni va-

Digitized by Google

rietà di colorito; toglie ogni distinzione fra passo legato e passo staccato, e dà quindi una esecuzione che è un confuso succedersi di movimenti meccanici privi di sentimento, e che distrugge ogni altro pregio del pianista. P. BOCCACCINI, ibid., pag. 255.

168.

Lo sappiano gli studiosi: la vera chiarezza, quella che rende l'idea aperta e ben determinata, si acquista col sottile, paziente e costante lavoro fatto sulle articolazioni. La chiarezza non può essere mantenuta se l'agilità non si effettua con quell'articolazione da cui nasce la granitura delle note. Senza di questa, anche in una breve scala ovvero in un facile arpeggio, si farà udire solamente il principio e la fine, divorandosi le note di mezzo, delle quali nell'uno e nell'altro passo si guasterà la regolare successione.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 254.

169.

Si tenga per fermo non esservi cosa che maggiormente esasperi quanto l'udire il mormorio inintelligibile dei piani ed il confuso frastuono dei forti, nonchè il succedersi di brani eseguiti con chiarezza perchè facili, ad altri che, per esser complicati, costringono ad uno sforzo che, d'altra parte, riesce inutile per afferrarne il significato.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 256.

170.

Il buon esito di un pezzo dipende dall'attenzione più o meno scrupolosa che vi si presta. Questo è il segreto di una buona esecuzione.... Si contrae l'abitudine di una scrupolosa attenzione come quella della noncuranza.

F. G. FÉTIS.

Digitized by Google

171.

Il gusto, la grazia e tutti gli altri attributi della esecuzione artistica, uno può acquistarli e coltivarli coll'ascoltar di frequente musica ben eseguita, artisti di sommo merito e particolarmente cantanti *tutt'anima.* Difatti, osserviamo che in quegli artisti e compositori i quali nella loro giovinezza furono istruiti nel canto, regna un sentimento più puro e più giudizioso che in quelli i quali del *bel canto* non hanno che idee superficiali. G. N. HUMMEL, ibid., pag. 425.

(Vedi anche § 60).

172.

Nei passi cantabili s'imiti il metodo dei buoni cantanti. Si adotti anche un testo qualunque onde viemeglio giudicare dell'effetto col cantarli, oppure si facciano eseguire da abile violinista o flautista.

L. BEETHOVEN.

173.

Per ottenere una buona e bella esecuzione si richiede che uno sia padrone assoluto delle sue dita; vale a dire ch'esse sian suscettibili di modificare il suono in tutte le sue gradazioni. L'effettuarlo, però, è virtù sol tanto di una somma delicatezza che abbian le dita di *sentire interiormente* e *fino all' estremità delle ultime falangi;* dal che deriva la facilità di percuotere il suono per gradazione crescente, dal più leggiero tocco del tasto fino alla più forte compressione. Le dita debbon dunque obbedire al sonatore, sia a mano rilassata nel toccar lièvemente, sia a muscoli tesi, percuotendo con tutta la forza. G. N. HUMMEL, ibid., pag. 426.

Digitized by Google

174.

. . . . una buona e perfetta esecuzione non può avverarsi se l'abbassamento del tasto non si ottiene con la semplice pressione del dito, articolato senza durezza alcuna; se il mignolo non attacca il tasto curvato, con la sola punta e con l'articolazione indipendente; se bene non si legano i passaggi là dove il pollice deve passare sotto le altre dita; senza una tal quale pesantezza di mano negli accordi sostenuti suonati simultaneamente ed arpeggiati solo quando sono indicati; se infine non si saprà far uso opportuno e sapiente dei pedali. B. Cesi, ibid., pag. 7.

175.

L'allievo deve procurare di ottenere per tempo un suono ben *legato;* di produrre *lo staccato,* e di dare alle dita tale agilità che possano eseguire senza esitazione quello che l'occhio legge e lo spirito analizza. Egli rimarrà sempre incapace di dare un'impronta artistica alla più chiara e facile melodia, se prima non possegga a fondo queste diverse qualità; molto meno poi sarà in grado d'intendere e di far intendere una composizione polifona la quale abbia varie parti indipendenti, delle quali l'una o l'altra ora predomina, ora è subordinata. Ed anche supponendo che l'allievo sia divenuto buon musicista fino a poter leggere correntemente questa composizione e seguire così l'idea dell'autore, non riuscirà mai a farla capire ad altri, se non sia padrone del meccanismo. Invece di far comprendere ai suoi uditori l'abile intreccio delle diverse melodie che s'incrociano e si avvicendano, empirà loro le orecchie di un miscuglio confuso di suoni che si sospingono e si urtano, senza che n'esca un'idea chiara e netta.

Lebert e Stark, ibid., § 3, pag. XII-III.

Digitized by Google

176.

Per mezzo di queste tre condizioni: movimento lento, sonorità piena ed eguale e divisione del pezzo in brevi frammenti ripetuti come esercizi, la chiarezza della tecnica, l'eguaglianza delle dita e la sicurezza dell'esecuzione — queste qualità fondamentali della virtuosità — sono messe alla portata di tutti.

H. PARENT, *Méthode*, pag. 49.

177.

Non bisogna mai eseguire un pezzo qualsiasi senza esaminare, subito dopo averlo decifrato, se non racchiuda degli elementi patetici, cioè delle note *eccezionali* dal punto di vista metrico, ritmico, tonale-modale e armonico: *sincopi*, *valori eccezionali*, grandi o piccoli, *ripetizioni*, note *vicine acute* o *basse*, *ripetizioni temporanee*, note, intervalli o accordi *cromatici*, note *acute*, note *alte* sostituenti note *basse*, note che cambiano la *direzione*, la *disposizione* del disegno ritmico, *ritardi* o *appoggiature*, ecc. L'allievo deve trovare le note e i passaggi suscettibili d' accentuazione, mettere egli stesso i segni, come accenti, punti, virgole, *f*, *sf*, *ff*, *p*, *pp*, ecc., e correggere, infine, tutte le indicazioni sbagliate.

M. LUSSY.

178.

I pezzi ricchi d'armonia, pieni di ritardi, di anticipazioni, di dissonanze, di *ripetizioni temporanee eccezionali o di note vicine acute*, come pure i pezzi a ritmi irregolari, a diapason basso e a valori eccezionali, esigono un *movimento lento*. Appartengono a questi gli *adagi*, i *larghi*, gli *andanti*, i *notturni*, le *rêveries*, ecc. In queste composizioni sono gli accenti *ritmici* o *pa-*

Digitized by Google

tetici, il *movimento appassionato* e le sfumature che dominano. Esse richiedono un'esecuzione calorosa, piena di sentimento e di sensibilità. M. Lussy.

179.

I pezzi di una tessitura metrica e ritmica regolare e poco variata, quelli nei quali gli accenti ritmici coincidono coi metrici, e che hanno un'armonia semplice, esigono un movimento vivo. In questo genere di composizione l'*accento metrico* e il *movimento* principale debbono dominare. Si richiede in esse molta opposizione di contrasti risultanti da frasi *forte* o da frasi *piano;* di *crescendo*, di *diminuendo* e poco o punto di *rallentando*, di *accelerando* e di accenti patetici.

M. Lussy.

180.

Le composizioni che non hanno nè un'armonia troppo sapiente e complicata nè ritmi troppo irregolari e che, tuttavia, non sono sprovviste di ricchezze armoniche, vogliono il *movimento moderato*. In questo genere di pezzi sono da impiegarsi — ma con sobrietà e discrezione — i tre accenti *metrico*, *ritmico* e *patetico*, i *movimenti appassionati* e le *sfumature*. M. Lussy.

181.

Nell'adottare un dato movimento, bisogna esaminare dapprima il numero delle note contenute in ciascuna battuta e in ciascun quarto; poi il numero di note eseguite dall'accompagnamento sotto ciascuna nota del canto e finalmente il taglio metrico dominante. Bisogna osservare anche se le note si seguono con regolarità o irregolarmente, per grado congiunto o disgiunto, in

Digitized by Google

movimento discendente o ascendente, alla terza o alla sesta; se il pezzo racchiude degli intervalli cromatici o dei grandi salti, delle *ripetizioni temporanee*, delle note acute o basse, delle terzine, ecc. M. Lussy.

182.

Mantieni scrupolosamente il tempo.

L'esecuzione di taluni concertisti rassomiglia all'andatura di un ubriaco. Guardati dal pigliar costoro per modello. R. Schumann, ibid.

183.

È superfluo il dire che il movimento indicato al principio di un pezzo non governa di necessità questo pezzo da un capo all'altro. Se la tessitura ritmica e armonica viene a variare con le frasi, questo cangiamento apporta seco anche una modificazione del movimento.

M. Lussy.

184.

Molti pianisti non sanno che suonar presto; guardatevi dall'imitarli.

C. Eschmann-Dumur, *Rythme et agilité.*

(Vedi anche § 232).

185.

Il suonar troppo in fretta o troppo adagio sono difetti ugualmente grandi. R. Schumann, ibid.

(Vedi anche § 446 e 447).

186.

Non suonare a piccole frasi, cioè non sospendere il movimento su parti troppo piccole del concetto; ov-

Digitized by Google

vero non estendere troppo il concetto col rallentare il movimento, dacchè questo *sistema* stanca l'attenzione di chi segue lo svolgimento della musica.

F. CHOPIN.

187.

Evitate ogni affettazione ed ogni gesto che vi renderebbe ridicolo e distruggerebbe tutto l'incanto della vostra esecuzione. Le cattive abitudini si contraggono assai facilmente e si perdono molto difficilmente.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide*.

(Vedi anche § 147).

188.

Soltanto con grande discrezione e con una riservatezza estrema un virtuoso, anche se buon armonista, deve permettersi di aggiungere ornamenti di sua invenzione al testo dettato dai maestri. È dovere di rispettare integralmente il loro pensiero, a meno che si tratti di completare una progressione armonica o una successione forzatamente interrotta dall'autore, perchè al tempo in cui l'opera fu scritta, egli non ebbe a sua disposizione le sette ottave del pianoforte moderno. Se il professore è armonista e compositore, in quel caso solo egli potrà compiere questo lavoro complementare.

A. MARMONTEL.

189.

Per modificare un testo e infiorarlo di arabeschi bisogna prima di tutto sentirsi buon armonista e inoltre essere iniziato ai differenti stili dei compositori, onde non guastare la loro opera con anacronismi e controsensi. Certi ornamenti adatti per la musica del Field,

Digitized by Google

dell'Hummel e dello Chopin sarebbero grossolani errori di gusto se applicati a degli *andanti* dell'Haydn, del Mozart o del Beethoven. A. MARMONTEL.

190.

Per ben suonare un pezzo polifono, fa d'uopo anzitutto spogliare il principale dall'accessorio, osservare il ritorno dei motivi, i loro rivolti e le loro modificazioni. Nella fuga, per esempio, deve seguirsi dal principio alla fine l'andamento di ciascuna parte, senza perdere mai di vista la sua relazione con le altre. Un motivo composto di note rapide è molto più facile ad afferrarsi di un altro in cui le note si succedono lentamente; quindi converrà dare a quest'ultimo un rilievo speciale. Ogni ritorno del soggetto, tanto se il tema si presenti sotto l'aspetto primitivo, quanto se sotto una forma modificata, deve essere indicato chiaramente. Se per altro sopravvenga un soggetto nuovo o un controsoggetto, la maggiore importanza dovrà darsi provvisoriamente ad esso. Insomma bisogna che ciascuna parte abbia costantemente il valore che le spetta e che quelle accessorie, il cui scopo è puramente armonico, vengano relegate in seconda linea.

LEBERT e STARK, ibid. Introd. § 4, pag. XIII.

(Vedi anche § 220, 221 e 446).

XIV.

Integrità dei pezzi.

191.

Non è caso impossibile che artisti di prima classe, lasciandosi trascinare dalla fantasia, cangino, nell'esecuzione della musica dei grandi maestri, il carattere dei pezzi, ne accelerino o ne rallentino i movimenti

Digitized by Google

secondo le proprie impressioni, vi introducano passi improvvisati, invece di eseguire quelli che sono scritti, e, senza rispetto per essi, li snaturino e ne facciano in certa guisa un'improvvisazione sopra temi dati. Un tale abuso è quanto v'ha di più biasimevole, qualunque sia l'ingegno della persona che lo commette.

F. G. Fétis.

192.

Habbi per cosa abbominevole e mostruosa di far cambiamenti e mutilazioni nei pezzi dei buoni compositori oppure d'introdurvi abbellimenti di uso troppo recente o di moda. È il massimo sfregio che tu possa fare all'arte. R. Schumann, ibid.

193.

Non devesi mai cambiare l'armonia salvo rare eccezioni, nè modificare la parte del basso ideata dal compositore. Toccare un'opera d'immaginazione, troncarla, sminuzzarla, è quasi un sacrilegio musicale. Sovente dei tagli illogici sono delle vere mutilazioni; sotto il pretesto di eliminare certe asprezze armoniche, si rischia di togliere a certi passi il loro sapore originale.

A. Marmontél.

194.

No, no, no, dieci milioni di volte no; musicisti, poeti, prosatori, attori, pianisti, direttori di orchestra di terzo, di secondo e anche di primo ordine, voi non avete punto il dritto di toccare i Beethoven e gli Shakespeare per far loro l'elemosina della vostra scienza e del vostro gusto.

No, no, no, mille milioni di volte no; un uomo, qualunque esso sia, non ha punto il diritto di costringere

Digitized by Google

un altro uomo, qualunque esso sia, a lasciare la propria fisonomia per prenderne una diversa; ad esprimersi in una maniera che non sia la sua; ad assumere una forma che egli non ha scelta; a divenire un manichino che una volontà estranea fa muovere a suo piacere, o ad essere galvanizzato dopo la sua morte.

E. Berlioz.

(Vedi anche *Esecuzione* § 188, 189, 448 e 567).

XV.

Interpretazione.

195.

L'interpretazione ideale di un'opera è quella che si armonizza meglio col carattere e col sentimento dell'idea musicale; i virtuosi che mirano alla perfezione debbono avere in supremo grado l'intelligenza del vero e del bello. A. Marmontel.

196.

La perfetta interpretazione di un lavoro musicale esige per un certo lato un insieme di qualità quasi uguali a quelle del compositore. A. Marmontel.

197.

L'opera musicale si completa nell'esecutore, al quale compete la delicatissima parte dell'interprete.

Lebert e Stark, ibid.

198.

Qual'è la funzione più alta nell'arte dell'esecuzione? È il pensiero creatore dell'interpretazione, ed è questo

Digitized by Google

dunque che deve manifestarsi per ultimo. Cioè a dire, nel meccanismo artistico bisogna saper prima come *bisogna agire*, poi *imparare ad agire* e finalmente *pensare;* ciò che equivale a questo, che l'azione delle dita deve esser pronta in previsione del pensiero che dovrà far nascere. M.me JAELL, ibid., pag. 55.

199.

Il pianista può essere assomigliato all'autore drammatico. Egli, al pari di questo, con lunga meditazione spinge lo sguardo nell'animo dello scrittore, e trovato nelle idee il sentimento, ne riproduce la parte viva e sostanziale. Integrata così la concezione scritta, ci fa conoscere assai più di quanto è espresso nel libro. Ma è impresa di cui paventano anche i più valenti. L'esecutore, determinando le sue attitudini secondo il suo stato d'animo, ci fa sentire quali corde risuonano dentro di sè, di quali manca e quali furono i suoi studi. Sbagliando l'analisi, falserà anche la sintesi e l'autore ne uscirà necessariamente sfigurato.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 457.

200.

La sensibilità è una qualità indispensabile quando si tratta d'interpretare opere d'espressione; ma questa preziosa facoltà deve sempre essere guidata dal metodo e dall'intelligenza; senza questi utili consiglieri, l'esecutore meglio dotato potrebbe trovarsi sovente lontano dalla verità.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 133.

201.

Tutta la musica dei grandi maestri, a qualunque periodo appartenga, è una concezione d'un certo ordine

Digitized by Google

d'idee, che ha nell'arte un valore pari alla concezione di qualunque tempo più moderno. Per questo convien conservare a tale opera d'arte il carattere ch'ebbe nel pensiero del suo autore. M. CLEMENTI.

202.

Ogni epoca ha una fisonomia che è d'uopo di saper conservare, se non si vuole snaturare completamente lo stile; bisogna anche, in quanto a certi ornamenti inusitati ai nostri giorni, rimontare ai metodi del tempo per averne la spiegazione.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 94.

203.

Ogni musica buona ha la sua maniera, il suo principio, il suo pensiero; ed il cangiarne qualche cosa è toglierle tutto questo, ed è inoltre cancellare la distinzione degli stili, e ridur tutto all'uniformità, che nelle arti è il peggiore dei difetti. Il colmo della perfezione artistica è di eseguire tanto bene quello che è scritto, che non vi si desideri nulla di più nè di meno. Per giungere a questa perfezione, convien che l'esecutore mediti l'opera del compositore, che ne colga lo spirito, e poi si limiti ad eseguirla con tutta l'abilità di cui è dotato, con tutta l'acutezza ed il sentire che sono in lui, ma con rispetto per le composizioni altrui, pari a quello ch'egli desidererebbe per le proprie.

F. G. FÉTIS, ibid., pag. 76.

204.

Non si può ben comprendere il genio di un compositore senza conoscere i legami che lo tengono congiunto ai suoi predecessori. Non vi è maestro le cui

Digitized by Google

produzioni siano frutto solo ed esclusivo del proprio genio, e che non abbia profittato dei lavori di chi lo precedette nell'arte. Impossessandosi di quei trovati, ciascuno li ha elaborati e modificati per aggiustarli al suo genio e comporne la sua originalità. Se si voglia comprendere a fondo un maestro, non si deve staccarlo dalla catena di cui egli forma soltanto un anello; ma bisogna, al contrario, studiare attentamente il posto che egli occupa in essa. Per questa ragione appunto, l'istruzione deve seguire lo svolgimento storico dell'arte e la via percorsa dalla musica stessa nelle diverse fasi della sua esistenza.

LEBERT e STARK, ibid § 2, pag. XI.

205.

Il musicista cercherà di afferrare il pensiero del maestro, la cui produzione egli si propone di far rivivere. Se questa produzione appartiene al genere classico, l'esecutore dovrà tanto più raccogliersi prima di studiarla, scrutandola profondamente e giudicando se egli non sia troppo audace e temerario nell'accettare un sì grande compito. Una scelta giudiziosa e ben ordinata di pezzi classici può condurre il musicista ad un certo grado di perfezione, quando però egli sia dotato d'una certa costanza. B. JUNOD, ibid., pag. 28.

206.

Bisogna ben penetrarsi del sentimento e dell'espressione particolare di ogni opera, analizzare la maniera con cui si offrono, s'incatenano e si sviluppano le idee, il giro melodico delle frasi, l'ornamentazione e gli effetti di sonorità, di armonia o di ritmo; infine, bisogna identificarsi col sentimento e lo spirito dell'autore, senza rinunciare tuttavia alla propria individualità; poi-

Digitized by Google

chè un interprete abile, inspirato, ottiene sovente, esprimendo il pensiero altrui, degli effetti ai quali il compositore stesso non aveva pensato.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 131.

207.

Quel che importa soprattutto [nella interpretazione] è di ben compenetrarsi del sentimento dell'autore e di non aver la pretesa di sostituire coll'ispirazione spontanea ciò che dev'essere il frutto della riflessione e dello studio. Interpretare secondo il proprio modo di sentire le opere dei maestri è la scusa favorita degli esecutori senza stile, dei virtuosi eccentrici, che non seguono che i loro capricci. L'ispirazione è il senso stesso che possiedono solamente alcune nature privilegiate; ma in mancanza di questo dono prezioso e raro, abbiamo il sentimento del vero, per saper tradurre con metodo e senza tendere all'esagerazione e all'affettazione. A. MARMONTEL.

208.

Importa innanzi tutto che l'artista, identificandosi collo spirito e collo stile particolare ad ogni maestro, conservi un sentimento giusto e ben ponderato dell'espressione, si guardi da ogni esagerazione, fraseggi con ampiezza, eviti le minuzie ed equilibri l'interesse, mettendo in luce il pensiero principale e lasciando nell'ombra le idee accessorie. Questa intelligenza ragionata e ben equilibrata degli effetti, unita allo stile personale e alla verità di espressione, costituisce una bella interpetrazione, ossia l'arte di tradurre, poetizzandolo e idealizzandolo, il pensiero dei maestri.

A. MARMONTEL.

Digitized by Google

209.

L'affinità delle impressioni tra i grandi pianisti e i compositori, indipendentemente dal merito individuale dell'esecutore, è una delle cause principali che conducono ad una buona interpetrazione. Un artista infatti si sentirà tanto più ispirato quanto più il pensiero che deve esprimere corrisponde più intimamente a quello che risveglia od eccita la propria sensibilità.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 139.

210.

Essendo l'esecuzione d'un pezzo la traduzione sensibile, vivente di un' opera scritta, gl' interpetri rispettosi del pensiero dei maestri, debbono subordinare sempre il loro sentimento personale alla verità d'espressione ed allo stile delle opere che essi eseguiscono. Vi sarebbe, infatti, mancanza di tatto, di spirito e di gusto, a falsare il carattere d'una composizione sotto il pretesto di produrre un certo effetto; ma d'altra parte l'interpetrazione tradizionale di un'opera non assoggetta servilmente l' anima dell' artista, nè si oppone per nulla agli slanci di sensibilità e d'espressione che gli detta il suo cuore, quando questi si armonizzino con quello spirito del compositore, che un virtuoso abile deve divinare e trasmettere ai suoi uditori colla fede e con la passione dell'entusiasmo. L'esecuzione così intesa è sempre sicura d'interessare e di commuovere, perchè è l'assimilazione esatta dell'opera mediante l'interpetrazione poetica d'un vero musicista.

A. MARMONTEL.

211.

Per interpetrare bene le opere dei grandi maestri è necessario di leggere la loro biografia. Le loro com-

Digitized by Google

posizioni non sono che dei fogli staccati della loro vita, e per ben comprenderli, per identificarsi coi pensieri e coi sentimenti che li hanno inspirati, importa cercar di penetrare più a fondo nell'intimità di queste esistenze, dove gli scoramenti di ogni genere, le lotte, sovente la miseria e le infermità, non poterono soffocare quella scintilla divina che noi chiamiamo genio.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide*.

212.

I pianisti non hanno che a raccogliersi, a leggere nella loro memoria per interpetrare i maestri nel sentimento voluto. Le buone tradizioni, il buon gusto, l'intelligenza dei capolavori appartengono a tutti coloro che hanno il sentimento delle belle aspirazioni, e che, per i loro studi pazienti e approfonditi, si sono bene compenetrati dello stile dei maestri.

A. MARMONTEL.

213.

Per tradurre in una maniera esatta e vera il pensiero d'un maestro, ogni interpetre coscienzioso si adoprerà dapprima a ben comprendere il carattere generale delle sue opere e le qualità salienti che dominano nel suo stile: la semplicità, la nobiltà o la passione.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 133.

214.

Il suonatore non tralasci di studiar bene il carattere del pezzo che deve eseguire; altrimenti non giungerà mai a risvegliare negli uditori quel sentimento medesimo che il compositore ebbe in mira di eccitare per mezzo del suo poetico lavoro.

G. N. HUMMEL, ibid., pag. 426.

Digitized by Google

215.

La prima qualità dell'interpetrazione è la precisione; ossia l'esatta osservanza del testo che dà rilievo ad ogni più nascosta intenzione dell'autore.

R. SCHUMANN, ibid.

216.

L'anima, l'idea e l'ispirazione degli autori non possono tradursi convenientemente che per l'impiego intelligente delle mille inflessioni delicate del sentimento: inflessioni che servono a graduare gli effetti generali e altresì a far valere nei loro più minuziosi particolari lo spirito e le intenzioni dei maestri.

A. MARMONTEL.

217.

Non creder che la vera maestria consista solo nell'agilità. Cerca piuttosto di produrre nell'esecuzione di un pezzo quell'impressione che aveva in mente il compositore, e non altro. Il di più sarebbe caricatura.

R. SCHUMANN, ibid.

218.

L'abilità tecnica non deve considerarsi che come uno dei mezzi dell'interpetrazione.

LEBEET e STARK, ibid. Introd. § 6, pag. XV.

219.

Non cercate l'esecuzione brillante che si chiama *bravura*. Sforzatevi a rendere l'idea che il compositore ha voluto esprimere: voler far di più sarebbe ridicolo.

R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

220.

In ogni idea musicale importa ricercare la punteggiatura, la nota più importante di ogni membro di frase. Questo lavoro sarà altrettanto più dilettevole in quanto si troverà assai facile e in pari tempo utilissimo per interpetrare le opere dei maestri.

J. KLECZYNSKI.

221.

L'accento patetico dev'essere evitato in modo assoluto nei pezzi in movimento vivace.

Nei pezzi a movimento lento e moderato, espressivi e appassionati, si deve impiegare, ma sempre con sobrietà e prudenza. Nulla di più pretenzioso della esecuzione d'un pezzo di genere semplice ed uniforme, sovraccaricato di accenti patetici! M. LUSSY.

222.

L'*espressione* non deve essere alla mercè del caso nè dipendere intieramente dall'ispirazione del momento. Un artista che si lascia andare all'impressione immediata può essere sublime oggi e ridicolo domani secondo la disposizione d'animo nella quale si trova; quegli invece che calcola gli effetti, che *li vuole*, nel mentre che dà loro vita per mezzo di un sentimento intimo, quegli è realmente sempre ammirevole.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 121.

223.

Negli artisti di grande ingegno l'ispirazione del momento può qualche volta essere felice, ma è bene che gli allievi non si affidino troppo a questo genere d' in-

Digitized by Google

terpetrazione. I solisti veramente *impeccabili* non lasciano niente al caso. Gli oratori e gli improvvisatori, secondo il momento, possono essere bene o male ispirati; ma l'esecutore coscienzioso deve alla sua reputazione ed alla stima del pubblico di non abbandonarsi mai all'impressione del momento per tradurre il pensiero dei maestri.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 124.

224.

Un ingegno originale ed elegante saprà imprimere un carattere speciale anche alle più piccole cose; e nel mentre s'identifica coll'intimo pensiero dell'autore, conserverà la propria individualità, facendo spesso scaturire dalla fusione di queste due nature diverse degli effetti a cui il compositore stesso non aveva pensato.

A. LAVIGNAC, ibid., pag. 74.

225.

L'*impressione* individuale del virtuoso deve sempre piegarsi al carattere e allo stile dei maestri da interpetrare. Il più delle volte si snatura il carattere di un pezzo col sostituire il proprio sentimento a quello del compositore e alle indicazioni trasmesse da lui o dalla tradizione, sotto il deplorevole pretesto di ottenere un maggiore effetto. A. MARMONTEL.

226.

Un allievo che a sua volta diviene creatore, sarà ben più apprezzato di quello che si limita a copiare e a riprodurre più o meno fedelmente l' esecuzione del maestro. B. JUNOD, ibid., pag. 29.

Digitized by Google

227.

Imparate di buon'ora a dimenticare la vostra piccola personalità per non pensare che al valore dell'opera che interpetrate e alla vostra identificazione col sentimento che l'ha dettata. J. MOSCHELES.

228.

Per meglio entrare nell'idea dei maestri e per approfondirli a dovere bisogna adoperarsi ad annullare la propria individualità. C. SELDEN.

229.

Ciò che non si è ancora compreso si può esprimere in una certa misura coll'imitare il proprio maestro; quando poi si perviene a renderlo bene, vuol dire che si è compreso anche da noi stessi.

C. ESCMANN-DUMUR, *Guide*.

230.

L'allievo di cui l'unica preoccupazione è di esprimere ciò che il professore gl'ispira, perde la propria individualità, la qualità di *essere lui stesso*, e si condanna ad essere sovente falso o solamente a rasentare la verità. A. MARMONTEL.

231.

L'immaginazione dell'esecutore si svilupperà sotto l'influenza del carattere dei lavori da lui interpetrati. L'espressione raggiunta per mezzo dell'esecuzione di un lavoro, l'aiuterà a rendere meglio quella di un altro. M.me JAELL, ibid., pag. 101.

Digitized by Google

232.

Si crede di aver fatto molto quando si è spiegata una grande agilità delle dita mentre il suonare troppo presto è un difetto capitale. La condotta di esecuzione di una fuga a tre o quattro parti in un movimento moderato e la sua giusta interpetrazione dal lato della correttezza e dello stile, esigono e provano maggiore abilità, che l'esecuzione del pezzo per pianoforte più brillante, più rapido e più complicato.

Il non affrettare e il non suonare troppo presto è molto più difficile di quel che si pensi.

S. THALBERG, *L'art du chant appliqué au piano.*

(Vedi anche § 145, 149, 156, 159 e 650).

XVI.

Memoria.

233.

Con una memoria sicura, il musicista non sarà mai preso alla sprovvista; ma avrà sempre il suo repertorio sulla punta delle dita e possederà una facoltà d'interpetrazione incomparabile.

Massillon dipinse con poche parole l'importanza della memoria. Domandatogli un giorno qual'era il migliore dei suoi sermoni, rispose: « Quello che so meglio degli altri ». J. ROMEU, ibid., pag. 123.

234.

Come l'artista sprovvisto di memoria può abbandonarsi con confidenza all'ispirazione del momento? Preoccupato fino all'ultima battuta del pezzo dagli accidenti che possono verificarsi, gli riesce impossibile di

Digitized by Google

concentrare tutte le sue facoltà e di raccogliersi onde tradurre coll'anima il pensiero del maestro.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 89.

235.

Imparare senza rammentare, equivale allo scrivere sulla sabbia mobile. Bisogna dunque coltivare la memoria ed abituarsi ad imparar tutto a mente, tanto gli esercizi quanto i pezzi. E questo non è difficile, quando si proceda con metodo e perseveranza.

A. LAVIGNAC, ibid., pag. 92.

236.

Pel virtuoso della parola come pel musicista, la memoria è una qualità indispensabile. A questa bisogna aggiungere la presenza di spirito, il sangue freddo e la perfetta padronanza di tutti i mezzi naturali.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 89.

237.

Niente è più penoso che la mancanza di memoria davanti al pubblico; essa è dunque un dono prezioso che è necessario di sviluppare nell'allievo. Per ottenere un resultato soddisfacente, bisogna cominciare assai presto a renderlo persuaso delle considerazioni seguenti: 1° un pezzo suonato a memoria lascia intravedere un certo talento artistico ed aumenta valore alla riproduzione dell'opera; 2° il suonare a memoria rende più sicura e migliore l' esecuzione, poichè il suonatore, libero della cura incessante della lettura musicale, può abbandonarsi intieramente alle proprie impressioni e sorvegliare l'azione delle mani; 3° l'allievo evita il fa-

Digitized by Google

stidio di farsi voltare le pagine e di trovarsi al caso che ne sieno voltate più d'una allo stesso tempo.

B. JUNOD, ibid., pag. 27.

238.

Un musicista senza memoria si vedrà costretto a leggere sulla carta il pezzo studiato che egli eseguisce in pubblico; di qui mille noie, mille piccoli accidenti capaci di mandare a vuoto la sua maestria, di render vano il suo talento e il frutto del suo lavoro nel momento più importante, durante il passaggio più brillante, o la frase più patetica. Se egli volta male la pagina o essa viene a cadere; infine, se l'esecutore è costretto di ricorrere alla cortesia più premurosa che sagace di un dilettante poco musicista o distratto, può essere irremissibilmente perduto l'effetto da lungo tempo vagheggiato. A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 88.

239.

È utile d'imparare a mente tutti i pezzi che si suonano; prima di tutto perchè si suona meglio quello che si sa a mente, e poi perchè la memoria non si sviluppa che a forza di esser constantemente esercitata.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 93.

240.

Un istrumentista può non essere un improvvisatore come certi grandi oratori; ma egli deve, per lo meno, come l'attore drammatico, sapere perfettamente la sua parte, possederne tutte le sfumature, lo spirito e l'accento. Succede mai di vedere al teatro un artista recitare la sua parte con il foglio in mano? Per evitare un

Digitized by Google

controsenso di simil genere, bisogna adoperarsi ad esercitare la memoria fin dal principio degli studi.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 89.

241.

È utile di sviluppare la memoria fin dal principio degli studi musicali. La memoria si educa per mezzo di un lavoro costante, poichè non basta d'*imparare*, ma bisogna anche saper *rammentare*. Ora non si può rammentare che quello che si è bene imparato.

H. VAILLANT, *L'enseignement de la musique*, p. 210.

242.

Bisogna esercitare la memoria degli allievi fin dal principio degli studi. È necessario di coltivare di buon'ora questa preziosa facoltà, che permette di ritenere, di conservare e di risvegliare al momento voluto l' impressione prodotta, la sensazione percepita, l'idea espressa e di ritrovare l' effetto quando la causa è ben lungi. A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 86.

243.

Molte persone credono che, se la memoria musicale è negata dalla natura, sia impossibile di riempir con lo studio questa lacuna. Questo è un errore. La memoria dell'*orecchio*, infatti, è un dono naturale; ma la memoria della *mente* ossia quella del *ragionamento* si acquista col lavoro e può, per mezzo di uno sviluppo regolare, acquistare una sicurezza perfetta.

H. PARENT, *Méthode*, pag. 52.

244.

Vi è la memoria *innata*, quella *acquisita* con la pratica e la memoria fatta d'*intelligenza* e di *ragiona-*

Digitized by Google

mento. Per mezzo di quest'ultima devesi cercare d'imparare a mente. Le altre due specie di memoria possono considerarsi come ausiliari, ma non possono rimpiazzare la memoria di *ragionamento*, la sola che non sia fuggevole e sulla quale si può contare.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 91.

245.

.... esistono realmente tre qualità di memorie, o, per meglio dire, tre manifestazioni distinte di essa. Queste sono: la memoria dell'orecchio, (sufficiente a ritenere da sola un disegno melodico o una serie di accordi o l'una e l'altra cosa assieme); la memoria degli occhi (che conserva come incisa nella mente la nota stessa e il posto che occupa nella pagina), e la memoria dei diti (i quali adempiono al loro còmpito correttamente e fedelmente come dei veri automi). [Queste tre qualità di memoria] possono esistere separatamente e dare anche dei risultati soddisfacenti; ma soltanto la riunione di esse costituisce la *memoria perfetta*, quella cioè che è veramente desiderabile.

A. LAVIGNAC, ibid., pag. 96-7-8.

246.

La memoria analitica è quella del vero musicista che intende con gli occhi altrettanto che con le orecchie, e per il quale non vi ha differenza tra la nota scritta, la nota sonata e quella cantata. Questa è la memoria che devesi cercare di sviluppare con ogni mezzo possibile, essendo la più preziosa di tutte. Si può esercitarla coll'applicarsi a scrivere a mente dei piccoli frammenti musicali o dei passi brevi che si sono a bella posta studiati, passando a poco a poco a dei passi più lunghi. A. LAVIGNAC, ibid., pag. 98.

Digitized by Google

247.

Per apprendere a sonare a memoria, bisogna prima di tutto che piaccia l'opera da apprendersi, quindi che il motivo principale non sia troppo difficile a ritenere e non sia estremamente sovraccarico di note; poichè al principio di questo studio, delle modulazioni numerose e dei lunghi sviluppi confonderebbero l'allievo.

B. JUNOD, ibid., pag. 26.

248.

Per abituare lo scolaro a sonare a memoria, il Professore deve esercitarlo a poco a poco facendogli ritenere dapprincipio delle brevi frasi melodiche, di cui aumenterà gradatamente l'estensione e la difficoltà.

Il pianista, come l'attore drammatico, deve saper perfettamente la sua parte, possederne tutte le sfumature, lo spirito, l'accento. Sarebbe mai possibile vedere al teatro un artista recitare la sua parte con la carta in mano? B. CESI, ibid., pag. 7.

249.

In materia musicale, la memoria dei suoni e il sentimento esatto delle durate e dei tempi della battuta sono degli indizi certi di buona disposizione. Noi raccomandiamo ai professori di abituare a poco a poco i loro allievi a ritenere a mente delle frasi melodiche, corte dapprima e poi progressivamente più lunghe, aumentando gradatamente l'estensione e la difficoltà dei pezzi da imparsi a memoria, secondo l'attitudine e la maggiore o minore facilità degli allievi.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 87.

Digitized by Google

250.

Il miglior metodo da adottarsi è quello di studiare l'opera per brani di quattro od otto battute, adagio, a mente riposata e curando l'azione di ciascuna mano separatamente; bisogna, inoltre, tenersi davanti il libro aperto per poter verificare di tratto in tratto l'esattezza della propria esecuzione, nel caso che in qualche passo la memoria non fosse sicura: infine, è bene di suonare all'ora in cui comincia a far notte, quando non si può più leggere che con difficoltà. Noi intendiamo di parlare qui d'un pezzo che già si sappia e che si sia studiato seriamente; allora, se l'allievo si sforzerà di riunire tutte le proprie facoltà e di approfittare di tutti gl'insegnamenti di cui avrà preso nota nel corso di questo primo tentativo, per ordinarli con chiarezza nella mente e riprodurli sulla tastiera, il successo non tarderà a ricompensare una simile fatica.

B. JUNOD, ibid., pag. 26-7.

251.

Per imparare a memoria bisogna prima di tutto abbracciare d'un colpo d'occhio il pezzo in una lettura completa, dopochè le difficoltà del meccanismo sono state superate. Quindi esaminare la composizione del pezzo rendendosi un conto esatto della successione delle idee e del come esse sono concatenate. Se s'incontra una modulazione speciale, questa servirà di punto di riconoscimento. Fatto questo lavoro d'insieme, l'allievo si eserciterà a sonare a memoria il pezzo procedendo con un certo ordine. Prima di tutto studierà l'idea principale; poi la seconda; quindi lo sviluppo, se ve n'è, e niente sarà allora più facile che di collegare in seguito le diverse idee che compongono il pezzo.

H. VAILLANT, ibid., pag. 210.

Digitized by Google

252.

Per procedere metodicamente nell'imparare a memoria si comincierà fin dalle prime lezioni con delle frasi corte e ben ritmate o con delle melodie caratteristiche, passando in seguito a tratti più lunghi e di maggiore difficoltà... Nello studiare l'intero pezzo se ne farà prima sotto la direzione del Maestro una lettura integrale e quindi un'analisi verbale o scritta per meglio precisarne il significato, studiandolo poi per gruppi di 8 o 16 battute che presentino un senso completo o quasi completo. Quando uno dei gruppi è già imparato, si passerà al secondo e poi i due gruppi si riuniranno insieme, seguitando così fino a che sia mandato a memoria l'intiero pezzo.

J. Romeu, ibid., pag. 117.

253.

I mezzi migliori per favorire la memoria musicale sono:

1° Di non cominciare a studiare a memoria che quello che si sa già bene con la musica davanti agli occhi.

2° Di chiudere il libro e sonare da principio il pezzo a memoria in qualunque modo esso vada, per rendersi conto di quei passi che l'orecchio ha già ritenuti e di quelli che gli restano ad imparare.

3° Di *fissare* i passi ritenuti dall'orecchio col ripeterli più volte in *movimento lento*.

4° Di applicare agli altri passi il solito sistema di separare i diversi brani, analizzandoli, ripetendoli ed imparandoli separatamente.

5° Di fare attenzione al disegno di ciascun passo, allo spostamento delle mani, al movimento parallelo o contrario delle parti e alle modulazioni.

Digitized by Google

6° Di obbligare l'orecchio a ritener le melodie, col cantarle e col cercare di rammentarsi dei passi più difficili, fissando dei punti di richiamo.

7° Di paragonare i passi tra loro, di rammentare una cosa per mezzo di un'altra, e di ricominciare il passo fino a che non si sappia, passando quindi a quello seguente e concatenandoli finalmente insieme. Questo lavoro dovrà esser fatto tutti i giorni e lentissimamente.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 91-2.

254.

Uno degli errori più gravi nello studio del pianoforte, quello per il quale si crede alla necessità di studiare i pezzi frammentariamente a piccoli passi ripetuti molte volte, esercita un'influenza nefasta sulla memoria musicale. M.me JAELL, ibid., pag. 117.

(Vedi anche § 442, 558 e 559).

Digitized by Google

II.

TECNICA

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Posizione davanti al pianoforte.

255.

Lo scolare stia seduto al clavicembalo nel mezzo, da sei fino a dieci dita e anche un palmo discosto da esso, in proporzione della sua statura e della lunghezza delle braccia, affinchè colla mano destra possa arrivare comodamente i tasti acuti e colla sinistra quelli bassi, senza cambiare la posizione del corpo.

G. N. HUMMEL, ibid., pag. 13.

256.

L'allievo davanti al pianoforte dovrà tenersi seduto nel mezzo della tastiera a distanza tale da poter incrociar le mani senza scomporre il corpo; i gomiti debbono risultare un centimetro più alti del livello della tastiera.

L. BOTTAZZO e O. RAVANELLO, *L'allievo al piano*, pag. 18.

257.

È necessario collocarsi a metà del pianoforte col busto davanti alle note che formano la quarta ottava. Si sieda abbastanza alto perchè le braccia, nell'allungarsi al di sopra del pianoforte, mostrino un'inclinazione di qualche linea più alta del polso. La testa sia dritta e

Digitized by Google

non si abbassi in avanti; l'avambraccio leggermente all'infuori; il polso faccia seguito all'avambraccio senza presentare alcuna soluzione di continuità, cioè a dire, senza che si abbassi al disotto o si elevi al disopra di esso. Le mani, un poco inclinate al difuori, debbono avere una forma arrotondata; il pollice vi concorrerà anch' esso piegandosi un poco in dentro colla prima falange; i diti, sollevandosi per cadere sui tasti, conserveranno questa forma arrotondata e li percuoteranno con l'estremità carnosa invece che con l'unghia.

Si eviterà pure ogni movimento inutile del polso e della mano e l'azione delle dita si manterrà indipendente, mentre la forza di pressione o d'impulsione verrà direttamente dal dito.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 12.

258.

Lo scolaro deve sedere al pianoforte, al centro della tastiera, che nei pianoforti moderni a sette ottave corrisponde al *mi* bemolle della prima ottava.

L'altezza della sedia sarà regolata sulla posizione dell'avambraccio, che deve tenersi orizzontale alla tastiera e formare col braccio un angolo retto.

Il corpo si terrà dritto senza curvarsi da nessun lato, e lontano dalla tastiera secondo la lunghezza dell'avambraccio, in modo da permettere l'incrociamento delle braccia senza scomporlo.

La mano ben distesa e volta un poco dal lato del pollice; le dita, meno il pollice, curve da toccare il tasto con la punta della falangetta ed in modo da non far sentire l'unghia.

B. CESI, *Metodo per lo studio del pianoforte — Elementi.*

Digitized by Google

259.

Piuttosto che nel mezzo perfetto della tastiera, consiglierei l'allievo di tenersi seduto dalla parte degli acuti, tre tasti di più che non verso i bassi; la sedia dev'essere abbastanza alta perchè il gomito, una volta posate le mani sulla tastiera, si trovi un pochino più alto del livello di questa; il corpo occuperà poco più della metà della sedia e sarà distante dall'istrumento in modo da poter incrociare le braccia liberamente nel mandarle da destra a sinistra e da sinistra a destra, senza che nessun'altra parte del corpo partecipi menomamente a questi movimenti. A. ANGELERI, ibid. pag. 11.

260.

Si deve sedere un po' verso gli acuti piuttosto che nel mezzo della tastiera.

Lo sgabello a vite dev'essere così ben regolato nell'altezza, che i gomiti dell'alunno, nel sonare, si trovino appena più alti della superficie dei tasti.

Bisogna coprire metà sedile o poco più, e distare dalla tastiera così da permettere un libero giuoco alle mani e alle braccia, senza che vi partecipi il menomo movimento d'altra parte del corpo.

Inoltre, alta la testa; sguardo volto al leggìo; petto in fuori; gomiti aderenti al busto; gambe allungate verso i pedali e tutte le membra sciolte, per quanto immobili. C. BIGHELLINI, ibid., pag. 12.

261.

Il suonatore deve star seduto di fronte alla tastiera. L'altezza della sedia sarà proporzionata alla sua statura; tale cioè che l'avambraccio sia leggermente in-

Digitized by Google

clinato verso la tastiera ed i piedi si appoggino contro il suolo.

FÉTIS e MOSCHELES, ibid., Cap. II, § 1, pag. 5.

262.

Ponendo l'allievo le mani sulla tastiera, queste devono agire senza produrre la benchè minima durezza al braccio. Si avrà cura altresì di tenere appoggiato il piede al suolo con tutta la pianta, acciò resti fermo e ben posato il corpo; per la qual cosa quegli che ancora non vi arrivasse, dovrà supplire con un apposito sgabello.

L. BOTTAZZO e O. RAVANELLO, ibid., pag. 18.

263.

La sedia di cui [lo scolaro] si servirà, dev'essere precisamente alta tanto che i suoi gomiti, liberamente abbandonati, sieno un po' meno alti della superficie dei tasti. Se così i piedi non toccassero terra, si faccia fare per essi un apposito sgabello.

Si siederà sempre dinanzi al mezzo della tastiera e lontano da essa per modo che le punte dei gomiti sieno un po' meno vicine alla tastiera che alle spalle.

C. CERNY, *Lettere sull'insegnamento del pianoforte*, pag. 13.

264.

Gli sgabelli da pianoforte debbono preferibilmente aver una forma quadrata e restar fissi quando sono portati all'altezza che si conviene allo scolaro. È bene poi, se è possibile, che sieno leggermente inclinati verso il piano. Siccome cogli sgabelli a vite l'immobilità assoluta è quasi impossibile di ottenerla, la cosa migliore sarebbe una seggiola quadrata posta su quat-

Digitized by Google

tro staggi di acciaio, di cui due potessero elevarsi a volontà, tanto da avere l'inclinazione richiesta.

H. VAILLANT, ibid. pag. 166.

265.

Si usi sedile non soffice ma fermo, intessuto di paglia e che abbia forma quadrata affinchè, come avviene nei sedili tondi, non manchi l'appoggio dai lati.

. . . . si ponga mente inoltre che se il giovanetto non avrà preso l'abitudine di rimanere seduto nel modo predetto, ma userà di flettere il busto a destra, a sinistra o in avanti, e di piegare la colonna vertebrale, anche trattenendosi a studiare per brevissimo tempo, accuserà indolenzimenti al collo e lungo la spina dorsale. P. BOCCACCINI, ibid., pag. 272.

(Vedi § 640).

266.

La posizione del corpo sia dritta, non curvata in avanti nè lateralmente; quella dei gomiti alquanto rivolta verso il corpo, senza però serrarveli.

G. N. HUMMEL, ibid. pag. 13.

267.

Tenete le gambe allungate in modo che la punta dei due piedi tocchi l'estremità dei pedali, servendovi dell'appoggio del tallone sul suolo come punto di leva per articolare il piede.

A. ANGELERI, ibid. pag. 103.

268.

Tenete la testa alta, il petto in fuori, le gambe allungate verso i pedali e tutto il corpo sciolto e non irrigidito, per quanto faticoso e. difficile possa essere il movimento del dito. ANGELERI, ibid. pag. 29.

Digitized by Google

269.

Le braccia debbono essere non troppo discoste dal corpo e trovarsi più alte della tastiera, per poter battere il tasto con energia; il pianista seduto troppo basso ha tutti i suoi movimenti paralizzati dalla cattiva posizione.

La mano non deve stare nè troppo distesa nè troppo raggrinzata sopra i tasti, ma a dita curve e pronte a ricadere con flessibilità.

La testa sarà sciolta, ma senza troppa tendenza a gettarsi continuamente avanti o indietro, o ad ondulare alle minime sfumature di esecuzione, producendo un inutile tentennamento d'alto e basso, che annoia e distrae l'uditore. B. JUNOD, ibid. pag. 18.

270.

L'avambraccio deve formare una linea orizzontale con la mano senza che i polsi si rialzino o si pieghino. Le dita saranno tenute in modo che le loro punte formino una linea con il pollice disteso ed i tasti possano esser sempre toccati dalla parte molle della punta del dito, per modo che il tasto non sia toccato nè dall'unghia nè dalla superficie larga di esso. Nel suonare i tasti neri, le dita naturalmente si stenderanno un poco di più, ma nemmeno allora cesseranno di essere arcuate. C. CZERNY, *Lettere*, pag. 13.

271.

Il gomito, dalla spalla in giù, non si stacchi mai dal corpo, ma penda liberamente senza spingersi contro di esso. C. CZERNY, *Lettere*, pag. 14.

Digitized by Google

272.

Quando gli scolari abbiano a portare ambe le mani verso le parti estreme della tastiera per eseguire sia delle scale in terza come qualsiasi altro passo nelle ottave acute o in quelle basse, s'insegni loro a muovere liberamente le braccia, a scioglierle dal corpo ed a tener questo fermo, affinchè quelle non abbiano a tramutarsi con la persona ora a destra, ora a sinistra.

P. Boccaccini, ibid., pag. 272.

273.

Se si è troppo vicini ai tasti, i gomiti sono spinti all'indietro ed il movimento delle mani non è più libero; se poi la sedia è troppo lontana, si produce una tensione nei muscoli delle mani; questo inconveniente è molto più sensibile allorchè le mani debbon portarsi verso l'interno della tastiera per colpire i tasti neri col pollice.

La distanza della sedia sarà dunque proporzionata alla statura del sonatore, per modo che i gomiti si trovino alquanto più innanzi del corpo.

In tale posizione i movimenti rimarranno tutti liberi.

Fétis e Moscheles, ibid., Cap. II, § 3, pag. 7.

274.

L'esecutore non deve sedere troppo lontano dal suo strumento: tuttavia, poichè la maggiore o minore distanza dipende dalla conformazione delle braccia, è impossibile di stabilire una regola fissa a questo proposito. Interessa però, in ogni caso, che il pianista stia comodo e possa percorrere la tastiera in tutta la sua estensione.

B. Junod, ibid., pag. 17-8.

Digitized by Google

275.

I difetti naturali di ognuno che segga al pianoforte per la prima volta sono:

di abbassare la mano nel mezzo, in modo da schiacciare contemporaneamente col palmo i tasti *re*, *mi*, *fa*;

di piegare all'indentro l'estrema articolazione o giuntura del dito;

di rovesciare la mano dalla parte del mignolo colla punta del pollice rivolta all'infuori;

di tenere il polso o troppo alto o troppo basso, coi gomiti molto lontani dal corpo, e la testa o, per meglio dire, il collo curvo sulla tastiera.

A. ANGELERI, ibid., pag. 12.

276.

La compostezza e la regolarità della posizione al pianoforte è un gran coefficiente della buona esecuzione.

D. SCARLATTI.

277.

Per raggiungere la perfezione, raccomando quale mezzo fisico la calma della mano e del corpo, e che la mano sia come una cosa sola col pianoforte e il movimento delle dita appena visibile. Quale mezzo artistico poi, raccomando la poesia dello stile e la perfetta accentuazione.

L. BEETHOVEN.

278.

Una raccomandazione che non possiamo trascurare, è di esser molto sobri nei movimenti del corpo e di conservare una grande tranquillità delle braccia e delle

Digitized by Google

mani; di non attaccar mai le note troppo dall'alto, di ascoltarsi molto mentre si suona, d'interrogarsi, di mostrarsi severi con sè stessi durante l'esecuzione e d'imparare a giudicarsi. Generalmente si lavora troppo colle dita e non abbastanza col cervello.

S. THALBERG, Prefazione dell'*Art du chant appliqué au piano.*

II.

Mano.

279.

La mano è la sede del senso più squisito, il tatto; è un insieme meraviglioso di muscoli e di ossa in modo da renderla atta alle operazioni più disparate. È prezioso aiuto all'operaio, e guida sicura del cieco; conduce la penna del poeta, del filosofo, del compositore e la bacchetta del direttore d'orchestra; stringe il pennello del pittore e lo scalpello dello scultore per dare sfogo alla loro immaginazione; e nella semeiotica fa conoscere al medico la gravità della malattia del paziente, mentre brandisce pure le armi e custodisce la bandiera dell'eroe. Infine la mano è il veicolo conduttore delle nostre passioni; essa fa fremere e palpitare, carezza o percuote. L'amore e l'amicizia si manifestano in una stretta di mano. B. CESI, *Programma*, pag. 1.

280.

[Per essere adatte allo studio del pianoforte le mani debbono avere] pieghevolezza, sveltezza e mobilità, senza essere nè troppo molli, nè troppo dure.

C. CZERNY, *Lettere*, pag. 11.

Digitized by Google

281.

La parte più culminante del metodo consiste nello sviluppo della mano. J. ROMEU, ibid., pag. 30.

282.

Senza una buona posizione di mano e senza l'esattezza della diteggiatura, non v'ha nè sicurezza nè agilità possibile. C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide.*

283.

Il Bach posava le mani sui tasti nel modo seguente: i cinque diti erano curvati in maniera da far cadere perpendicolarmente la loro estremità sulla tastiera, sopra cui essi formavano una linea parallela. In tal modo nessuno di essi aveva bisogno di avvicinarsi inegualmente al tasto che doveva abbassare; di più questa posizione faceva sì che essi potessero essere immediatamente pronti.

FORKEL, *Vie, talents et travaux de J. Bach*, pag. 142.

284.

.... nel primo periodo dello studio, grande e massima cura si dovrà avere della posizione della mano, senza di che le dita non saranno mai messe in istato di progredire; ma sciolte, rinforzate e formate che esse sieno, non potranno rimanersene nella sola posizione elementare, poichè una posizione sola toglie ai movimenti ed alla grande esecuzione libertà e spigliatezza.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 189.

Digitized by Google

285.

. . . per avere il necessario brio e la richiesta spigliatezza, la posizione della mano [cesserà] di esser quella scolastica per conformarsi ai veri passi ed alle differenti situazioni che si creano sulla tastiera. Si può anzi dire che ogni forma di meccanismo abbia una particolare posizione di mano e che la rigorosa posizione dell'impianto, quella che ha l'unico scopo di dare la forza e l'articolazione alle dita, varrebbe solamente a tenere l'esecutore in ceppi e pastoie.

P. Boccaccini, ibid., pag. 190.

286.

Perchè la mano possa prendere sulla tastiera una posizione giusta, la punta di ciascun dito deve appoggiarsi sul tasto con tutta la forza, senza che l'unghia arrivi a toccare l'avorio.

A. Angeleri, ibid. pag. 11.

287.

La mano dev'esser graziosamente arrotondata e le cinque dita, appoggiate che sieno al proprio tasto, dovranno segnare un semicerchio. La mano stessa sia inclinata piuttosto verso il pollice che verso il mignolo.

L. Bottazzo e O. Ravanello, ibid. pag. 18.

288.

Si raccomanda d'inclinare leggermente le mani verso il pollice che deve essere un poco arrotondato. Gli allievi hanno troppo spesso la cattiva abitudine di inclinare la mano verso il mignolo.

A. Marmontel, *Conseils*, pag. 22.

Digitized by Google

289.

Vi è divergenza di opinioni circa alla posizione arcuata della mano e quindi sul grado d'inclinazione dell'avambraccio.

Il Clementi voleva che il disopra della mano presentasse una superficie tale da potervi sostenere una moneta, onde assicurarsi, dall'immobilità della moneta stessa, che erano i soli diti che si movevano. Il Dussek invece vuole che le mani sieno un poco inclinate verso il pollice, affinchè il 4^0 e il 5^0 dito non si distendano di fianco o di sotto. Finalmente l'Hummel dice che si debbono tenere le mani libere, arcuate e un poco infuori, onde facilitar l'uso del pollice sui tasti neri.

La posizione dritta è la migliore, non obbligando il pollice, nel colpire i tasti neri, che ad un leggiero movimento nell'avanzarlo verso l'interno della tastiera.

FÈTIS e MOSCHELES, ibid., Cap. II, pag. 6 (nota).

290.

La migliore posizione per la destra è d'avere il mignolo sulla nota più alta e il pollice sulla più bassa. Convien dunque coordinare, per quanto si può, tutte le diteggiature in guisa da ottenere questo risultato.

F. KALKBRENNER, *Méthode pour apprendre le piano.*

291.

Nessuna mano per sua naturale struttura progredisce con uguale prontezza in ogni sua parte; quindi dal maestro è da vedersi a quale non buona tendenza egli avrà saputo meglio contrastare, in quale parte essa mano è divenuta migliore e in quale altra patisce ancora difetto. E se in tutte le mani in uguale misura

Digitized by Google

non s'incontrano le medesime difficoltà, tutte esigono, come è stato accertato dall'esperienza, che siano corrette dalla buona scuola.

P. Boccaccini, ibid., pag. 184.

(Vedi anche § 256, 257, 258, 262, 269, 272, 273, 275, 277, 278, 293, 304, 314, 322, 326, 327, 329, 338, 344, 348, 349, 351, 352, 356, 405, 429).

III.

Dita.

292.

I cinque diti di una mano rappresentano nello studio del pianoforte cinque persone distratte, incoscienti. Quanto più si giungerà a renderle individualmente coscienti, più la forza di concentrazione statica impiegata da quelli che son tenuti immobili, aumenterà la forza e l'istantaneità d'azione degli altri.

M.me Jaell, ibid., pag. 35.

293.

Le dita rappresentano talvolta altrettante voci uguali che senza il minimo urto debbono fondersi in un insieme armonioso; tal altra sono due o tre voci che è necessario di far risaltare malgrado un accompagnamento formato da particolari orchestrali, i quali, per quanto subordinati, non debbono esser per questo meno sentiti. Le più alte qualità perciò che si possono attribuire alla mano destra, lungi da essere inerenti unicamente ad essa, sono altrettanto essenziali per la mano sinistra il cui ufficio è preponderante in certe composizioni. Per questo, nessuna di due è privilegiata; nè

Digitized by Google

principale, nè accessoria, nè superiore, nè inferiore; nè l'una dev'esser mai subordinata all'altra, perchè ambedue hanno da adempire alla stessa funzione.

J. ROMEU, ibid., pag. 105.

294.

Dovranno essi diti essere uguali in forza e ciascuno far uso delle sue buone qualità; quindi, quasi a sperimentare se tutti furono provveduti della capacità di cavare il suono, dell'indipendenza e della scioltezza, si dovranno esercitare anche per la fusione e per il collegamento fra loro nella celerità. Mancherebbe la chiarezza e la granitura nelle note, se una sola qualità mancasse. P. BOCCACCINI, ibid., pag. 279.

295.

Allorquando tutte le dita siano state disviluppate dagli impedimenti e rese sicure della massima articolazione, quando saranno divenute in uguale modo gagliarde e poderose, quando l'agilità sarà completa, veloce, forte e leggera, allora soltanto riusciranno infinitamente più facili tutte le altre specie di movimenti.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 323.

296.

Con dita rigide e legate si può tanto poco suonare il pianoforte, quanto si può ballare poco con piedi rigidi. *La scorrevolezza è una delle principali condizioni per suonare il pianoforte.*

C. CZERNY, *Lettere*, pag. 16.

Digitized by Google

297.

.... allorquando le dita sieno irrigidite in conseguenza della violenta contrazione, oltre che saranno divenute quasi insensibili, sarà ad esse venuta meno anche l'elasticità che è principale ornamento della buona esecuzione.... Da questa sfavorevole condizione consegue che la durezza dei metacarpi e la nessuna flessibilità dei legamenti interossei mantengono la mano ristretta e chiusa. Viene così impedita l'esecuzione piena e sonora degli accordi, e l'esecutore si trova nell'impossibilità di muovere le dita liberamente in ogni passo. Cosicchè, trattandosi pure di mano dispostissima al pianoforte e di normale grandezza, anche l'estensione, vale a dire il facile allontanamento delle dita dall'asse della mano, è impedita, perchè questa nasce più che altro dal sapersi tenere disciolti da ogni durezza, e dal mantenere sempre la mano e tutto il braccio in uno stato di generale e permanente elasticità.

P. Boccaccini, ibid., pag. 185-6.

298.

Le differenze di forza e di grandezza che naturalmente esistono tra le dita della mano, spingono spesso i pianisti, ogni volta che possono, a far uso soltanto dei diti più forti ed a trascurare i più deboli. Da ciò provengono l'inuguaglianza di espressione di più suoni consecutivi e un'insormontabile difficoltà nell'eseguire certi passaggi in cui la scelta dei diti non è possibile.

Forkel, *Vie, talents et travaux de J. S. Bach,* pagina 145.

Digitized by Google

299.

J. S. Bach scrisse per suo uso personale degli studi in cui tutti i diti delle due mani dovevano nettamente e distintamente eseguire dei passi che rendevano necessarie le posizioni più diverse. Così egli riuscì a dare ai suoi dieci diti un'eguaglianza tale, da eseguire una successione rapida di accordi, di volate e di trilli semplici e doppi con una perfezione ed una delicatezza estrema. FORKEL, ibid., pag. 146.

300.

Un esame anche superficiale delle cinque dita ci fornisce le seguenti osservazioni:

Pollice, fortissimo e assolutamente indipendente;

Indice, forte, indipendente, destro ed agile;

Medio, forte, molto meno indipendente e meno destro ed agile dell'indice;

Anulare, naturalmente forte, ma debole per la sua posizione che lo rende schiavo e quasi immobile.

Mignolo, maldestro, per quanto indipendente, e di una debolezza estrema. J. ROMEU, ibid., pag. 78.

301.

Nessuno dei diti possedendo le stesse qualità e gli stessi pregi.... lo sforzo dello studioso deve portarsi specialmente su quelli deboli per elevarli allo stesso livello dei diti più favoriti.... Il metodo di studio è dunque tracciato naturalmente così:

Per il primo e il secondo il solito lavoro ordinario;

Per il terzo un lungo esercizio;

Per il quarto un lavoro speciale e ostinato;

Per il quinto uno studio infaticabile di meccanismo.

J. ROMEU, bid., pag. 78-9.

Digitized by Google

302.

Il movimento di ciascun dito deve partire dalla sua prima giuntura od articolazione; la punta sempre rivolta verso il tasto (e non per aria come molti soglion fare), descrivendo nella sua forma un arco che si restringe nell'alzarsi e si allarga nell'abbassarsi.

A. ANGELERI, ibid., pag. 21.

303.

Vi sono dei maestri che insegnano ad alzar molto i diti per farli cadere con forza sui tasti; altri all'incontro che disapprovano tale maniera e vogliono che si faccia il minore movimento possibile. Questi due metodi, presi in modo assoluto, sono egualmente difettosi. V'ha un principio in meccanica, secondo il quale si perde in forza ciò che si guadagna in velocità e viceversa. Perciò nei passi rapidi e leggieri saranno da preferirsi i piccoli movimenti dei diti; mentre, quando le note debbano essere accentate e vogliasi trarre un suono robusto, i diti dovranno alzarsi maggiormente per aumentare la loro discesa.

FÉTIS e MOSCHELES, ibid., Cap. III, § 3, pag. 8 (nota).

304.

Si ricordi bene ognuno della regola di portar tranquillamente le mani, di andar movendo leggermente le dita senza sollevarle troppo dai tasti e di non lasciarle posate su di essi più a lungo di quel che sia necessario.

G. N. HUMMEL, ibid., pag. 39.

Digitized by Google

305.

Eccetto nelle stensioni, i diti non debbono esser disgiunti troppo l'uno dall'altro, nè combaciar troppo insieme, poichè ciascuno deve venire a posarsi sul tasto in modo naturale. Inoltre essi non debbon tener compresso il tasto più del valore della nota, altrimenti si perde la chiarezza del sonare.

G. N. HUMMEL, ibid., pag. 13.

(Vedi anche § 173, 174, 175, 257, 258, 269, 270, 275, 277, 283, 284, 285, 286, 287, 289, 317, 318, 319, 325, 336, 337, 339, 343, 345, 347, 349, 350, 351, 352, 353, 356, 357, 359, 365, 369, 370, 371, 381, 394, 403, 404, 406, 408, 419, 429, 431, 436, 490, 511, 513, 515 e 539).

306.

Per assuefare le dita all'uguaglianza ed alla velocità, come al succedersi immediato della leggerezza alla forza, lo scolare, sentendo già in esse iniziate le une e le altre qualità, alterni, in ispecie nelle scale, la lentezza con la rapidità, imperocchè con la prima le dita, riposate e quasi rimesse in assetto, al riprendere il moto veloce, avranno maggior potere.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 326.

307.

Prima d'intraprendere ogni altro studio, è indispensabile di far lunghi esercizi per dare a tutti i diti di ambe le mani un'eguale attitudine, agilità, forza e indipendenza l'uno dall'altro.

Il Clementi, il Dussek, il Woelf e M.me di Montgeroult erano persuasi che il migliore esercizio per ottenere un tale intento fosse quello di far lunghi trilli variati con tutti i diti, e di tale opinione era pure il Field. Non può negarsi che tale esercizio non sia ottimo, se-

Digitized by Google

gnatamente se facciasi attenzione ad appoggiare sopra i tasti che rimangono immobili, i tre diti di ogni mano che non sono adoperati nel trillo.

FÉTIS e MOSCHELES, *Méthode*, Cap. III, § 8, pag. 10.

308.

Il pollice percuota il tasto di taglio colla falange anteriore. Essendo esso il dito più corto, bisogna avvezzarsi a tenerlo sempre un po' curvo, inclinato sotto al secondo dito, affinchè sia sempre pronto a passare; non devesi però tener compresso contro le altre dita, nè pendente sotto la tastiera, oppure addirittura appoggiato alla listella.

G. N. HUMMEL, *Metodo*, pag. 14.

309.

Il pollice deve disegnarsi come una perfetta curva appoggiata orizzontalmente sul tasto alla sua estremità; il suo movimento deve partire dall'articolazione e perpendicolarmente dal basso all'alto e dall'alto al basso nel centro del tasto, senza la minima partecipazione della mano, del braccio e della spalla.

A. ANGELERI, ibid., pag. 21-2.

310.

Se il pollice non sarà tenuto leggero, non si riuscirà a renderlo sciolto; i suoi duri movimenti ritarderanno il suo progresso; cagioneranno più gravi durezze quanto più il pianista suonerà autori moderni, e maggiori di quelle che proverà nel tempo dello studio, saranno quelle che egli sentirà innanzi al pubblico durante l'esecuzione dei pezzi.

.... In pari tempo il pollice abbisogna di forza assai grande per resistere e di molta elasticità per agire.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 297-8.

Digitized by Google

311.

Lo spostamento del pollice al disotto della mano quando è in riposo, richiede una cura grandissima e deve essere studiato dalle due mani separatamente. Il pollice è veramente il pernio essenziale della diteggiatura e non è possibile alcuna uguaglianza nelle scale, negli arpeggi, negli accordi, nei passi così numerosi e così varî in cui esso è implicato, se non si è acquistata la sua perfetta indipendenza, la sua flessibilità e la piena libertà dei suoi movimenti.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 21.

312.

Il portare o quasi strisciare il pollice da un tasto all'altro, sia corto o lungo, è non solo di grandissimo vantaggio, ma ancora di necessità.

A. ANGELERI, ibid., pag. 82.

(Vedi ancora § 257, 258, 275, 287, 288, 289, 290, 300, 321, 326, 375, 384).

313.

L'anulare è da tutti giudicato il più difficile, e, come senza dubbio è il più debole, così è anche il più legato. Per questa ragione poco si alza e più difficilmente si articola. Ma dove è minore la disposizione, la forza ed il moto, ivi più è d'uopo di aiuto e di maggior arte. P. BOCCACCINI, ibid. pag. 317.

314.

Bisognerà esercitare questo dito anulare più di tutti gli altri, avendo l'occhio fisso sulla sua estrema giun-

Digitized by Google

tura che è debolissima e si piega all'indentro colla massima facilità. Il terzo e quinto dito, stando fortemente appoggiati sui tasti, serviranno a sforzare la sua articolazione, avendosi però sempre cura di non indurire il braccio e di tener ben ferma la mano.

A. ANGELERI, ibid., pag. 22.

(Vedi anche § 289).

315.

Il mignolo partecipa in parte ai difetti del 4° [dito] avendo esso pure l'estrema articolazione assai debole e piegantesi facilmente all'indentro. Prova inoltre una grande difficoltà nell'isolare il suo movimento dalla mano e tende ad alzarsi tutto di un pezzo con lo spostamento della mano e del gomito. Per combattere questa rigidezza naturale della sua prima articolazione, bisogna tener bene appoggiati sui tasti tutti gli altri diti nel mentre si fanno gli esercizi, e quindi ristringere l'arco che descrive il mignolo, piegando la seconda articolazione e ritirando la punta un pochino all'indentro, ricordandosi sempre di tener ben ferma la mano e liberi il braccio e la spalla.

A. ANGELERI, ibid., pag. 22.

316.

È mestieri che il mignolo sia robusto quanto il pollice, e che ambedue queste dita più delle altre sieno da rinforzare e da preparare con ogni mezzo ed in più modi. P. BOCCACCINI, ibid., pag. 307.

(Vedi anche § 174, 275, 287, 288, 289, 290, 300, 321, 334, 384).

Digitized by Google

IV.

Passaggio delle dita.

317.

[Durante il passaggio delle dita] il gomito rimane assolutamente immobile e il polso e il braccio restano pure immobili per quanto è possibile. Per passare il pollice, lo si fa scorrere rapidamente sotto le altre dita al momento stesso in cui si tocca la nota precedente a quella che deve esser colpita da esso. Allora questo si trova presso la palma della mano e cade naturalmente sul tasto. [Si opererà nel modo contrario] quando un dito deve passare di sopra al pollice. Tale movimento bisogna farlo in linea retta più rapidamente che sia possibile.

S. LEBERT e L. STARK, ibid. Parte 2ª, pag. 24.

V.

Sostituzione di dito.

318.

Lo studio del cambiamento di dito sulla stessa nota è uno dei migliori mezzi per acquistare leggerezza.

HANS VON BÜLOW, ibid. Vol. II, pag. 33 (nota).

319.

Il cambiamento del dito, senza ripercuotere il suono, succede ordinariamente avanti o dopo una stensione, per fornirsi, durante la tenuta del suono, d'altre dita con cui continuare la frase. Le dita devono serrarsi

Digitized by Google

strettamente insieme, e quello il quale è primo a percuotere il suono, non deve abbandonare il tasto avanti che l'altro, il quale lo rimpiazza, non abbia già occupato il suo posto: ciò che deve farsi con prestezza, per non far sentire il suono più d'una volta.

G. N. HUMMEL, *Metodo.*

(Vedi § 438).

VI.

Polso.

320.

.... si avrà cura di tenere il polso un poco basso, leggerissimo, e la mano, quanto meglio si potrà, in maniera acconcia e sollevata dai tasti da stare alquanto alta presso le prime giunture, affinchè tra queste ed i tasti frapponendosi molto spazio, le dita abbiano maggiore agio di articolare.

Queste norme si osservino con iscrupolo fino dai primi esercizi ad un sol dito.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 317.

(Vedi anche § 257 e 275).

321.

Quanto al polso, prima di possedere la fermezza necessaria alle ottave ed agli accordi, bisogna che, oltre alla grande flessibilità raggiunta in ogni parte della mano, si passi per tutte le più minute gradazioni della forza e che la tastiera non opponga più nessuna resistenza. Non potrà lo studioso riuscire nel meccanismo del polso, se prima non sentirà che pollice e mignolo sono forti e flessibili.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 247.

(Vedi anche § 357, 365 e 513).

Digitized by Google

VII.

Attacco del tasto.

322.

L'interno meccanismo dei tasti è connesso in modo che le corde suonano bene soltanto se:

1° si tocca il tasto perpendicolarmente, cioè dall'alto in giù, proprio nel mezzo (perciò nè obliquamente nè da un lato);

2° se ogni tasto è premuto con forza tale da far suonare distintamente ogni nota;

3° se prima di toccare il tasto non si alza troppo il dito, chè altrimenti, insieme col suono, si sentirebbe anche il colpo sul tasto;

4° se la mano e il braccio anche nel *fortissimo* non saltella, nè pesta, nè vacilla;

5° se finalmente queste regole si osservano tanto nei passi di agilità, come nei salti, nelle stensioni e nei movimenti lenti.

C. Czerny, *Lettere*, pag. 18.

323.

Le raccomandazioni più importanti da farsi all'allievo sono:

1° di attaccare il tasto da molto vicino;

2° di abbassarlo completamente;

3° di tenere l'avambraccio costantemente in uno stato di assoluta rilasciatezza;

4° di studiare lentamente.

Quest'ultima raccomandazione riguarda tutto quello che è *meccanismo*: sia studio degli esercizi, come studio

Digitized by Google

dei pezzi; e vale pei principianti come pei provetti, per la musica difficile come per la musica facile. In una parola deve essere applicata *sempre ed in qualunque caso.*

H. PARENT, *L'étude*, pag. 7-8.

324.

Tre diversi elementi sono applicati contro il tasto per farlo muovere:

a) il peso del braccio;
b) l'azione della mano;
c) l'azione del dito.

La combinazione muscolare che deriva dalla fusione di questi tre elementi dà la più gran pienezza di suono, ma non si può applicare a passaggi molto veloci... Producendo il suono per mezzo della sola azione delle dita unita a quella della mano, [diminuisce] la quantità del suono ma [aumenta] l'agilità. [Ottenendo] il suono coll'azione delle sole dita, si permette alla mano di muoversi rapidamente attraverso alla tastiera, senza però trarne un suono molto nutrito.

T. MATTHAY, *L'arte del tocco*, pag. 14-16.

325.

.... si può giungere al tasto:

a) colle dita ben curvate;
b) colle dita molto più piatte e *diritte*.

Se si giunge al tasto nel 1° modo, il dito lo colpirà come un martello e produrrà un genere di suono aspro e brillante, mentre se si giunge al tasto con le dita più distese e più piatte come per premerlo e attaccarvisi, si otterrà un genere di suono più dolce, più nutrito e *cantabile*. T. MATTHAY, ibid., pag. 19.

Digitized by Google

326.

I tasti si colpiranno premendo con le dita ogni tasto vigorosamente, ma senza colpo e senza che la mano o il braccio facciano alcun movimento inutile. Il pollice toccherà il tasto sempre con la parte anteriore e per coltello, alzandosi solo pochissimo.

C. CZERNY, *Lettere*.

327.

Nell'attacco *di polso* l'avambraccio resta immobile e la mano si sposta. Questo attacco si adopera generalmente per ottenere la leggerezza in un movimento rapido.

Nell'attacco di *avambraccio* la mano resta immobile e l'avambraccio si sposta per mezzo dell'articolazione del gomito. L'attacco di avambraccio si usa generalmente per ottenere piuttosto l'energia che la leggerezza. Anche gli accordi che richiedono sonorità senza durezza, debbono essere attaccati per mezzo dell'azione dell'avambraccio. H. PARENT, *L'étude*, pag. 73-4.

328.

Il suonare esclusivamente di braccia produce un suono di durezza assai disaggradevole, ciò che si spiega facilmente pel fatto che il peso di tutto il braccio, gravando con rigidezza sul tasto, spinge il martello con troppa forza (senza elasticità), e questo, appoggiandosi sulle corde, ne impedisce la vibrazione completa.

B. JUNOD, ibid., pag. 20.

(Vedi anche § 174, 257, 258, 269, 270, 278, 335, 345, 348, 350, 354, 357, 359, 365, 371, 378, 382, 424, 429, 511, 512, 515, 577 e 578).

Digitized by Google

VIII.

Tocco.

329.

Io pongo una buona posizione della mano come condizione prima di un bel tocco. F. CHOPIN.

330.

L'arte di modulare il suono, di renderlo diafano, aereo, è la qualità più preziosa, più rara dei virtuosi di pianoforte. A. MARMONTEL.

331.

Lo scopo del meccanismo è la formazione del suono; quindi si deve procurare di ottenere, tanto nel *piano* che nel *forte*, una sonorità piena e rotonda. Ora il suono non riuscirà mai tale, non avrà quel carattere che lo renda degno interprete del pensiero del compositore, se l'allievo non pervenga a fare scomparire tutto ciò che potrebbe rammentare l'origine materiale. Come per la voce e per gli strumenti a fiato non deve udirsi alcun rumore che tradisca la formazione del suono, così per il pianoforte il movimento dei tasti e del meccanismo interno non deve colpire in modo spiacevole l'orecchio. La prima qualità, dunque, che l'allievo deve studiarsi di ottenere è *la precisione del tocco;* la quale sola può dare al suono la purezza che si richiede e farlo passare, a seconda del bisogno, per tutte le gradazioni del colorito dal *ff* al *pp*.

LEBERT e STARK, ibid. Introd. § 5, pag. XII.

Digitized by Google

332.

Il tatto pianistico, inteso o posseduto a dovere, è il vestibolo dell'arte; fa acquistare alle dita una sensibilità nuova, è il vestimento nitido ed elegante della melodia, la quale senza di esso perderebbe la sua sublime attrattiva. Nel conflitto non facilmente evitabile tra la tecnica e l'espressione, il solo tatto, tra sì opposti termini, trova un componimento, una unione amichevole, e mette in completo accordo la volontà che comanda ed il meccanismo che obbedisce.

P. Boccaccini, ibid., pag. 369.

333.

Mentre il ritmo accentua, punteggia, disegna le fuggenti ondulazioni del pensiero, il tocco le colora. Il primo è un'intelligente pulsazione, il secondo parte dal fondo dell'anima; egli palesa il carattere e rivela il sentimento; egli è commosso e commuove, dando all'espressione tutta la sua vita.

C. Eschmann-Dumur, *Le rhythme et l'agilité.*

334.

La modulazione del suono musicale che si eleva o si abbassa o si piega agli effetti così variabili dei timbri, dell'intensità, dell'articolazione e del sentimento intimo dell'artista, deve sempre, possibilmente, avere per obbiettivo di esprimere un pensiero, un sentimento, una sensazione. Naturalmente si eccettuano da questa ammirevole proprietà gli esercizi puramente meccanici o praticati dal punto di vista della sonorità, senza che abbiano alcuna natura melodica. A. Marmontel.

Digitized by Google

335.

La gradazione insensibile del suono, come quella delle tinte, è una difficoltà di esecuzione delle più grandi e altresì una delle qualità che debbono procurar di acquistare colla maggior cura gli artisti che ambiscono a un vero talento. A. MARMONTEL.

336.

Il pianista deve esser talmente sicuro delle sue dita, da poter colla gravità sola e colla semplice pressione delle loro estremità, produrre tutti i coloriti e tutte le gradazioni del suono dal più dolce sino al più forte. Questa perfezione è necessaria non solamente nei passi che si compongono di una successione di note di forza eguale; ma anche in quelli che esigono un cambiamento improvviso nelle gradazioni di forza colla quale sono attaccate le note, come pure in quelli ove tutte le gradazioni di forza e di delicatezza si riuniscono e si fondono. J. MOSCHELES.

337.

Il più leggiero sfioramento del tasto è espressivo, perchè la potenza artistica si ritrova ugualmente nel movimento meno apparente come in quello più apparente. Essa ritrovasi anche nel suo fattore invisibile e per conseguenza immediato; nella pressione, cioè, del dito, la quale è determinata da uno stato vibratorio costante della musculatura durante l'esecuzione.

Appunto per il fatto che è possibile di creare questa pressione muscolare e trasmetterla al tasto, è possibile anche di creare il sentimento musicale.

M.me JAELL, ibid., pag. 91.

Digitized by Google

338.

È un errore di dire che *il suono del pianoforte è già fatto*. Ogni gran pianista ottiene una sonorità sua propria che, per così dire, è il contrassegno del suo genere d'ingegno, il riflesso del suo spirito, la manifestazione della sua sensibilità. La conformazione organica della mano, la sua natura ossosa o carnosa, la finezza o lo spessore della sua pelle, il temperamento nervoso o sanguigno dell'esecutore hanno un'azione diretta, immediata sulla qualità del suono ottenuto da due pianisti ugualmente abili.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 125.

339.

Il suono non è *totalmente fatto:* esso dipende insieme dalla fattura dell'istrumento e dalle facoltà naturali o acquisite dell'esecutore. La flessibilità, l'indipendenza delle dita e del polso, l'elasticità dei muscoli e dei tendini della mano e il senso del tocco più o meno sviluppato hanno un'influenza reale sulla sonorità ottenuta. A. MARMONTEL.

340.

Il suono varia all'infinito sia nelle sue sfumature più sottili come in quelle più decise. Esso riflette l'organismo dell'artista, il suo temperamento nervoso o linfatico, la sua natura espansiva o sognatrice, il suo spirito poetico o positivo, il suo carattere impressionabile, pieghevole od energico.

A. MARMONTEL, *Histoire*, pag. 335.

Digitized by Google

341.

Il tasto riceve l'impronta distinta e individuale dell'esecutore, sia che il *virtuoso* sfiori il pianoforte o articoli il suono con vivacità; sia che affondi completamente il tasto o gl'imprima soltanto un impulso medio.

A. MARMONTEL, *Histoire*, pag. 335.

342.

.... il suono ottenuto sullo stesso pianoforte varia secondo la morbidezza e la delicatezza del tocco dell'artista, come secondo la sua natura personale e l'abilità della sua mano.

A. MARMONTEL, *Histoire*, pag. 333.

343.

Supponiamo per un momento che si ascolti lo stesso pezzo eseguito da dieci artisti ugualmente intelligenti, abili e rotti a tutte le difficoltà dello strumento; non perciò questo pezzo sonato da ciascuno di essi, produrrà un identico effetto. Tutti, senza eccezione, trarranno dallo strumento un suono differente e daranno all'insieme di questi suoni un grado di nettezza molto disuguale.

.... La ragione ne è semplice e consiste nel modo di *toccare* il pianoforte, ciò che, riguardo a questo strumento, è una operazione analoga alla pronunzia nel meccanismo del linguaggio.

FORKEL, ibid., pag. 140-1.

Digitized by Google

344.

.... nel modo stesso che il feltro dei martelli agisce in una maniera non indifferente sul modo di vibrazione delle corde, così la forma della mano e delle dita, astrazion fatta dalla sensibilità innata dell'esecutore, ha un'azione diretta sulla tastiera e sull'azione della volontà comunicata dal tasto ai martelli. Illustrando con un esempio questo pensiero, si può notare che dei diti lunghi, fini e flessibili saranno più specialmente adatti a produrre sonorità dolci, delicate, leggere e brillanti (pag. 334).

.... una mano grassa i cui diti carnosi sieno abbastanza esercitati nelle diverse forme di attacco, otterrà facilmente e senza grande sforzo una sonorità potente, per poco che il sistema nervoso vi concorra secondando la volontà.

A. MARMONTEL, *Histoire*, pag. 336.

345.

La sensibilità tattile risiede nel derma, che è l'integumento di cui si riveste tutto il corpo, ed è la parte più profonda della pelle: ivi sono gli apparati terminali del tatto, cioè quei corpuscoli i quali essendo in comunicazione diretta coi nervi delle dita, divengono più sensibili mediante l'esercizio prolungato, la pressione e la percussione. Dalla relazione che queste ramificazioni sensitive hanno con le facoltà intellettuali e dalla particolare forza che sviluppano, consegue che il tatto ha un duplice fine: quello di produrre il suono e quello di trasmettere il sentimento.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 369.

Digitized by Google

346.

Le cause della modificazione del timbro sono state rivelate per riguardo al meccanismo dello strumento dalla fotografia istantanea che, con l'analisi dell'azione complessa del martello, mostra che il contatto tra questo e la corda presenta delle differenze notevoli a seconda che il timbro è buono o cattivo. Basandosi su queste differenze, l'esecutore può modificare l'attacco per modo da determinare un'azione del martello favorevole al timbro. Grazie a questo studio speciale, il meccanismo dello strumentista e dello strumento si combineranno insieme ed agiranno in una direzione chiaramente distinta. M.me JAELL, ibid., pag. 38.

347.

La bella qualità sonora di un piano, il suo timbro la sua voce *cantante*, espressiva, dipendono molto — se non essenzialmente — dal tocco naturale, dall'abilità della mano e dagli studi speciali fatti dall'esecutore.

A. MARMONTEL.

348.

L'attacco del tasto devesi fare colle dita indipendentemente da ogni soccorso e da ogni movimento del pugno. Questo attacco ha da esser vivo, indipendente e netto come lo scoccare d'una molla. Da principio esso dev'esser provato e studiato in tutti i gradi di forza e di dolcezza, affine di giungere a far sentire tutte le note nel *piano* più delicato, e a non avere nè durezza, nè tensione nel *forte*. Queste qualità del tocco non si acquistano che con un lungo esercizio. V'hanno delle mani, che posseggono naturalmente l'agilità e

Digitized by Google

l'energia, ma esse pure han bisogno di molto studio per giungere a quel grado di abilità di cui sono suscettibili; in quanto poi a quelle che hanno le dita tarde nello scoccare e molli nell'attaccare, non conviene disperarsi se il sentimento musicale esiste nell'allievo; soltanto la pazienza dovrà essere a tutta prova, perchè lo studio sarà più lungo.

F. G. Fétis e Moscheles, *Méthode*, cap. III, § 2, pag. 8.

349.

Una delle maggiori difficoltà dell'arte di suonare il pianoforte consiste nel trarre un bel suono dallo strumento per mezzo di un certo modo di toccare i tasti. Per acquistare quest'arte bisogna imparare a render nulla l'azione delle braccia sulla tastiera, e dare alle dita una pieghevolezza uguale alla forza; cosa che richiede grande esercizio. Una buona posizione della mano e lo studio pertinace di certi passi eseguiti prima lentamente e con uguaglianza, e successivamente più presto fino al movimento più veloce, finisce col dar codesta pieghevolezza necessaria. Non è a dirsi con ciò che l'arte di ottenere un bel suono dal pianoforte sia puramente meccanica; il suo principio invece risiede nell'animo dell'artista, e si diffonde colla rapidità del lampo fino alla punta delle sue dita. *Si ha l'ispirazione del suono* come quella dell'espressione, di cui questo suono è pur uno degli elementi.

F. G. Fétis.

350.

Per acquistare un bel tocco bisogna rendere nulla l'azione delle braccia sulla tastiera e dare alle dita una

Digitized by Google

pieghevolezza uguale alla forza, insomma bisogna attaccare il tasto col polpastrello, e verso la parte anteriore di esso, ed ottenere che il dito, tatto e tasto medianti, assorga a produrre l'artistica espressione.

B. Cesi, *Programma*, pag. 7.

351.

Il tocco del tasto sia preciso ed uguale, evitando ogni compressione e pestamento; mano e dita non vengan rimosse dalla loro naturale inarcata posizione, badando di percuotere i tasti più avanti sulla tastiera che indietro, affinchè il suono riesca più energico e ottengano più risalto i passaggi.

G. N. Hummel, *Metodo*, pag. 14.

352.

Affinchè il tocco sia a vicenda delicato e sonoro, è duopo che la forza della mano sia resa indipendente da quella del braccio, e non abbia bisogno di questa per far vibrare le note. Il dito poi accarezzerà la tastiera nei passi dolci e cadrà con energia in quelli forti.

B. Junod, ibid., pag. 19.

353.

La bontà del tocco d'onde risulta non solo il volume del suono, ma la sua qualità più o meno pastosa e piena, è la conseguenza di un'intera libertà e indipendenza delle dita. La nettezza dell'esecuzione non può ottenersi se non quando le dita hanno una forza ed una pieghevolezza assolutamente uguale.

Fétis e Moscheles, *Méthode*, cap. III, § 38, pag. 9.

Digitized by Google

354.

Per ottenere *esattamente il suono desiderato* tanto per quantità come per qualità, si deve riuscire a riconoscere in modo preciso quanta energia occorra per ciascuna nota. Si può riuscire a questo, soltanto sentendo col tatto quanta resistenza oppone il tasto alla nostra energia. Questa resistenza si può valutare nel momento stesso che si abbassa il tasto.

T. MATTHAY, ibid., pag. 4.

355.

Bisogna esercitare l'energia sul tasto *soltanto* fino all'istante in cui *comincia* ciascun suono, perchè il martello rimbalza dalle corde proprio in quell'istante: ogni energia adoperata dopo di esso, non può cambiare in alcun modo il suono prodotto, ma può solo esser utile a mantenere il suono. T. MATTHAY, ibid., p. 7.

356.

Premere il tasto fino in fondo al suo incastro, stanca mani e dita. Nello stesso tempo paralizza l'agilità, poichè impedisce il libero movimento attraverso alla tastiera e rovina pure lo *staccato,* perchè in tal modo il tasto non può esser libero di rimbalzare come dovrebbe.

T. MATTHAY, ibid., pag. 5.

357.

La durata di una nota nel pianoforte dipende meno dal tenere il dito abbassato sul tasto, che dall'attacco stesso [che deve esser energico nelle note tenute] e dalla dovuta preparazione per mezzo di un alzamento del polso.

HANS von BÜLOW, ibid., vol. II, pag. 33 (nota).

Digitized by Google

358.

Se si desidera che il suono continui [note tenute o legate] bisogna adoperare *peso* sufficiente a tenere il tasto giù, lasciandovi riposare il peso. *Non si deve* (però) *assolutamente* usare sul tasto più peso di quanto sia strettamente necessario a tenerlo giù.

T. MATTHAY, ibid., pag. 8.

359.

Si potranno ottenere certi effetti di suono flebile, morente, vellutato attaccando il tasto col dito piuttosto allungato e leggermente strisciante sull'avorio; quando invece si vorranno note squillanti, sonorità metalliche, bisognerà cadere col dito dritto a puntello, come se si volesse conficcarlo nella tastiera.

ANGELERI, ibid., pag. 89.

360.

La finezza del tocco non può essere sviluppata che sfiorando il tasto leggermente. Usare un tocco pesante è come voler combinare due cose opposte; eccitare una sensazione e al tempo stesso spegnerla.

M.me JAELL, ibid., pag. 40.

361.

Nei muscoli la contrazione è naturale movimento, per la qual cosa è dato di adoperarli liberamente; ma allorquando diviene moto violento, i muscoli invece di ritornare al primiero stato senza avere nulla sofferto, vi tornano dopo averne risentito non poco danno...

Nell'irrigidimento il muscolo, trovandosi in condi-

Digitized by Google

zioni opposte a quelle della contrazione naturale, raggiunge con maggiore lentezza il raccorciamento.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 264.

362.

Chi rimane troppo tempo sui tasti si abitua ad un suono trascinato, confuso e spesso disarmonico. Chi li lascia troppo presto, produce un suono strappato e *non cantabile* che degenera alla fine in una specie di pestamento e battio. C. CZERNY, *Lettere*, pag. 24.

363.

Molte persone suonano come se avessero la colla nelle dita e s'indugiano sulla tastiera tenendo il tasto abbassato al di là del bisogno. Altri, cercando di ovviare a questo difetto, vi rimangono troppo poco, come se i tasti bruciassero le dita, cadendo in tal modo in un altro difetto. La cosa migliore è di mantenersi tra l'uno e l'altro estremo.

C. P. EMMANUEL, *Style dans l'exécution.*

364.

Avere un tocco duro ed abusare del pedale è un rendersi insopportabile e un dar ragione a chi pretende che la musica non sia che un rumore disaggradevole.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide*, ecc.

365.

L'azione del martello sulle corde varia secondo che il tasto il quale gl'imprime il movimento, è attaccato dall'alto o dal basso, lentamente o vivacemente, e se-

Digitized by Google

condo che l'impulso viene dai diti, dal polso, dall'avambraccio o dal braccio. Una corda posta in vibrazione con troppa violenza, si trova in condizioni sfavorevoli; le onde sonore sono infatti come disturbate dal movimento ondulatorio eccessivo, e l'impressione che risulta è quella di una qualità di timbro spiacevole. A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 128.

366.

Un pianista esperto saprà rapidamente giudicare delle condizioni dello strumento e non tarderà a sapere come egli debba modificare la sua esecuzione per trarre il miglior partito da un pianoforte imperfetto e per renderlo docile alla sua volontà. A. MARMONTEL.

(Vedi § 635).

367.

Il tocco del pianista che possiede abbastanza esperienza, mercè lo studio giornaliero e l'osservazione pratica, dovrà modificarsi secondo le qualità malleabili o resistenti dell'istrumento che avrà sotto le mani.

A. MARMONTEL, *Histoire*, pag. 337.

368.

Un bel tocco è stato considerato sempre come un dono della natura, tanto che si sarebbe detta un'utopia di permettere all'allievo, per mezzo di procedimenti speciali, d'influire sul meccanismo dello strumento in maniera da conferire un bel timbro al suo suono. Vi hanno prove innegabili che sfatano oggidì questa leggenda. In capo a tre mesi di studio, un timbro cattivo può, anche coll'allievo più sfornito di doni naturali, cam-

Digitized by Google

biarsi in un suono così armonioso da non poter credere che si tratti dello stesso esecutore.

M.me JAELL, ibid., pag. 38.

(Vedi anche § 12, 14, 173, 324, 325, 326, 327, 328, 344, 380, 382, 445, 511, 512, 513, 515, 564, e capitoli sul *Legato*, *Staccato*, *Martellato*, *Portamento* e sull'*Intensità*).

IX.

Esercizi delle cinque dita.

369.

[Lo scopo dei cosidetti esercizi delle cinque dita] è di dare ad ognuna di esse egual forza e indipendenza, nonchè una medesima sonorità a tutte le note. Si comincerà dall'esercitarsi lentamente, toccando le note *mezzo forte* e legandole le une con le altre. Se si sonassero da principio con troppa forza, il tocco in seguito diverrebbe molto facilmente duro. Bisogna dunque procurare di formare il suono con un movimento vivace e rapido del dito, evitando di premere il tasto. La forza si acquisterà poi naturalmente con l'indipendenza e con l'elasticità dell'articolazione.

S. LEBERT e L. STARK, ibid., parte I, pag. 1.

370.

.... non raccomanderò mai abbastanza all'allievo lo studio delle cinque note, affine di dare tutta la robustezza possibile all'ultima giuntura ed impedire assolutamente che si pieghi all'indietro; pur investendo la nota coll'estremità del dito e comprimendo il tasto con tutta la forza possibile, indipendentemente dal braccio.

A. ANGELERI, ibid., pag. 91.

Digitized by Google

371.

[Nell'esercizio per l'attacco delle cinque note tenute, si consiglia di] colpire simultaneamente con forza e tenere solidamente la prima nota *mi* colla mano *destra* e il *la* colla mano *sinistra*, coi pollici curvi, contando lentamente e ad alta voce. [Non si abbandonerà poi la prima nota] che dopo aver colpito, sempre con ugual forza, la seconda nota *sol* col secondo dito alto e curvo della mano *destra*, simultaneamente al *fa* col secondo dito alto e curvo della *sinistra;* e così di seguito con ogni dito alto e curvo.

G. Frugatta, *Il pianoforte*, pag. 7.

372.

[Gli esercizi *delle cinque dita*] debbono essere studiati lentamente e *forte* e possono trasportarsi su tutti i toni maggiori. H. Parent, *L'étude*, pag. 46.

X.

Studio delle scale.

373.

Non devesi cominciare lo studio delle scale che dopo aver acquistato un tal grado d'indipendenza, di eguaglianza, di fermezza e di flessibilità delle dita nell'attacco delle note, da poter dare un'attenzione continua a questo genere di esercizi che sono i più utili e i più indispensabili per un buon meccanismo.

A. Marmontel, *Conseils*, pag. 24.

Digitized by Google

374.

Quando si comincia lo studio delle scale e si tratta d'imparare le note e la digitazione, è bene di esercitarsi tutti i giorni in quelle che si sanno di già, allo scopo di non disimparare quanto si è appreso da principio. Una volta poi che si sappiano tutte, esse debbono esser considerate come una ginnastica delle dita e tenute in esercizio da questo punto di vista. In tal caso è utile d'insistere sulle scale più difficili anche a costo di non istudiarle tutte ogni giorno.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 48.

375.

[Nell'eseguire la scala] si badi a non far sentire il passaggio del pollice, il quale deve percuotere il tasto con la stessa pressione delle altre dita. Il 3^0 e 4^0 dito, passando sul pollice, descrivano con la punta un arco di cerchio, percuotendo il tasto dal punto più alto della curva.

B. CESI, *Metodo per lo studio del pianoforte*, p. 112.

376.

Quando l'allievo sbaglia di nota o di diteggiatura a mezzo di una scala, è bene che si rifaccia *dalla tonica più vicina* usando i diti corrispondenti ad essa, invece di ricominciare daccapo o correggere la nota sbagliata. Nel primo caso infatti egli si arresterebbe probabilmente dieci volte allo stesso punto, e nel secondo correrebbe il rischio di sciuparsi l'orecchio e di perdere la posizione corretta della dita.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 49.

Digitized by Google

377.

Le scale diatoniche debbono essere studiate lentamente e forte prima di tutto per l'estensione di due ottave, dando alla tonica un valore due volte maggiore delle altre note; poi sempre per due ottave marcando le note a due a due; quindi per tre ottave dando l'accento ogni tre note e finalmente per quattro ottave dando l'accento ogni quattro note. La mano sinistra sarà esercitata separatamente, perchè generalmente è più debole e meno flessibile della mano destra. Dopo avere apprese le scale in ottava, si studieranno in terza, in sesta e in decima. H. PARENT, *L'étude*, p. 47.

378.

Le scale in ottava, come tutte le altre specie di scale, non solo debbono essere studiate nei toni maggiori, minori e cromaticamente, ma ancora *di polso*, con elasticità e morbidezza, per i passi leggieri; di *avambraccio* e di *braccio* per i passi energici e di forza o per quelli che richiedono un accento appassionato; e finalmente *legate* per le frasi espressive e cantabili, nelle quali è preferibile la pressione del tasto soltanto a mezzo delle dita.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 38.

(Vedi anche § 430, 436, 437 e 438).

XI.

Accordi.

379.

Per gli accordi *legati* o *sostenuti*, a seconda del genere del passo, si può impiegare o la sola azione delle

Digitized by Google

dita col trasmettere il suono per mezzo di una digitatura di sostituzione, oppure l'alternamento di un accordo di sonorità limitata con uno attaccato forte.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 42.

380.

Gli accordi leggieri e staccati che domandano una sonorità chiara e trasparente, un'esecuzione fine e un tocco delicato, debbono essere suonati di *polso* con l'articolazione morbida e assolutamente indipendente, cercandosi al tempo stesso di ottenere una sonorità piena ed evitando il timbro secco e angoloso.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 41.

381.

Se le dita sono provvedute di tatto e di scioltezza, l'esecuzione degli accordi grandi e sonori si riduce solo in un giusto moto del polso, unito ad una assai vigorosa azione dei flessori. Negli accordi le dita si articolino; non si batta con esse la tastiera; e le dita si raccolgano quasi a stringere i tasti, usando con destrezza della loro elasticità e del rapido movimento che esse fanno in aria per cambiare posizione e prepararsi all'accordo successivo.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 364.

382.

Gli accordi che richiedono una sonorità profonda, energica e potente debbono essere attaccati di *avambraccio* e di *braccio* ma senza durezza. Bisogna abbassar bene il tasto senza urtare gli altri e, per così dire, *spremerne il suono* per mezzo della pressione delle dita alla quale si aggiunge quella del braccio;

Digitized by Google

oltreacciò devesi evitare la secchezza e la durezza, difetti assai frequenti cogli scolari che cercano l'intensità del suono trascurandone la qualità, o che eseguiscono le note staccate con un attacco duro e senza vibrazione. A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 41.

XII.

Seste e ottave.

383.

Le seste e gli accordi di sesta devono essere eseguiti senza muovere il braccio. Il polso leggiero e flessibile deve batterle con un movimento vivace e rapido.
S. LEBERT e L. STARK, ibid., parte II p. 69.

384.

Le ottave sono formate da due note colpite contemporaneamente, di egual nome e alla distanza di otto suoni. Quando le ottave non sono legate, si devono eseguire con molta elasticità e flessibilità di polso, cioè: alzare ed abbassare la mano indipendentemente dal braccio, avendo però cura di curvare e irrigidire il pollice e il mignolo.
G. FRUGATTA, *Il pianoforte*, pag. 25.

385.

Alcuni celebri pianisti insegnano doversi eseguire tutti i movimenti di trasporto di mano nelle successioni di seste ed ottave, con una libera articolazione del polso e senza il concorso dell'avambraccio. Altri pianisti, pur essi di gran fama, asseriscono che le ottave *eseguite di tal maniera* sono ingrate e di effetto

Digitized by Google

monotono; mentre tenendo il braccio irrigidito, si ottiene maggior rapidità e leggerezza ed è molto più facile di modificare la forza dei suoni. Anche il Moscheles conviene in quest'ultima maniera di eseguire le ottave e le note doppie staccate. In verità si possono impiegare con buon successo entrambi questi metodi a seconda degli effetti che voglionsi ottenere, acquistando così sempre più energia e sicurezza nell'eseguire le ottave col polso, e più grazia in quelle eseguite col braccio disteso.

FÉTIS MOSCHELES, *Méthode,* Introd. p. 3.

(Vedi anche § 436).

XIII.

Note ribattute e doppie.

386.

L'effetto delle note ribattute si ottiene sfiorando il tasto alla sua estremità con un piccolo movimento strisciante della punta dei diti, i quali si ritireranno rapidamente uno dopo l'altro al di fuori della tastiera sotto la palma della mano: e il tutto per opera delle due prime articolazioni e senza che la mano abbia da far altro che portare i diti sopra la nota da ribattere.

A. ANGELERI, ibid., pag. 92.

387.

Gli esercizi di estensione delle dita come pure quelli di note ribattute non debbono prolungarsi troppo tempo, affine di evitare la contrazione, l'irrigidimento e il senso di fatica che prende la mano.

A. MARMONTEL, *Conseils,* pag. 22.

Digitized by Google

388.

Senza l'immobilità della mano, ogni passo di note doppie riuscirà slegato e si avrà il continuo saltellare di essa. È utile porre in maggior rilievo che l' assoluta fermezza del metacarpo è principale fondamento del rigoroso legare, e che il saltellamento della mano o anche la sua semplice oscillazione, sono di grandissimo pregiudizio alla più utile e bella singolarità di un esecutore. P. Boccaccini, ibid., pag. 344.

XIV.

Stensioni.

389.

.... lo scolaro trarrà grande aiuto e utilità durevole, dall'applicazione degli esercizi tendenti all'estensione tra le dita; e dopo il debito tempo riuscirà ad ottenere le maggiori distanze. Ma quanto alla dilatazione dei tendini che, sebbene forti, sono anche facilmente suscettibili di essere offesi, avverta di non esigere troppo. Specialmente in principio si tenga entro la distanza di due o tre tasti, e smetta di fare tale esercizio non appena risentirà un lieve bruciore. Se sforza e passa il segno, male gli potrebbe incogliere.

P. Boccaccini, ibid., pag. 247.

390.

Nelle *stensioni* il dito non deve abbandonare il tasto di prima, avanti che l'altro tasto verso di cui è steso, non sia già percosso. Negli stessi salti la mano non deve quasi alzarsi, ma scorrere leggermente su e giù, come legata ai tasti.

G. N. Hummel, *Metodo*, pag. 117.

Digitized by Google

391.

Egli è chiaro che nelle *stensioni* la mano venga a stare più spianata e che le dita si trovino più slargate di quel che lo sieno negli andamenti di grado; solamente non si debbono tener le dita del tutto piatte, ma la loro prima falange deve esser sempre inclinata sui tasti. La mano resta stesa per tanto tempo quanto lo esige l'esecuzione del passo; appena però che cominciano altri suoni consecutivi, la mano si restringe e le dita riprendono la loro posizione inarcata.

G. N. HUMMEL, *Metodo*, pag. 298.

(Vedi anche § 297, 305, 387 e 438).

XV.

Abbellimenti.

392.

Negli autori antichi il tempo necessario per l'esecuzione delle appoggiature, dei mordenti, dei gruppetti era preso sul valore della nota; negli autori moderni invece è preso su quello della nota antecedente.

G. FRUGATTA, ibid., pag. 28.

(Vedi anche § 188, 189 e 202).

393.

L'*acciaccatura*, come tutti gli altri abbellimenti, deve essere strettamente eseguita nella battuta che contiene la nota seguente e mai nella battuta che la precede. Anche la momentanea dissonanza [che può verificarsi] non deve ritrarre dal far questo.

HANS von BÜLOW, ibid., vol. I, pag. 31 (nota).

Digitized by Google

XVI.

Trillo.

394.

Lo studio intelligente e persistente del trillo è una delle migliori ginnastiche per eguagliare il suono, fortificare le mani deboli e rendere tutte le dita pieghevoli e indipendenti.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 61.

395.

L'attributo essenziale del trillo, oltre la velocità ed il granito, è la perfetta uguaglianza. Lo scolaro dovrà dunque studiarlo da principio con forza e sfondando (sic) bene il tasto per abilitare la mano a renderlo granito; con lentezza per osservare bene l'eguaglianza di valore delle due note che lo compongono, e così a poco a poco lo porterà fino al maggior grado di velocità possibile. A. ANGELERI, ibid., pag. 99.

396.

L'eguaglianza del trillo può ottenersi soltanto se s'inalzano ugualmente le dita e si toccano i tasti con la stessa forza. C. CZERNY, *Lettere*, pag. 33.

397.

Il trillo è fra tutti gli abbellimenti il più difficile, dovendosi eseguire, secondo le circostanze, con ciascuno dei cinque diti. Bisogna perciò esercitarlo per tempo, poichè soltanto l'eguaglianza di elasticità delle falangi anteriori delle dita è quella che lo rende gra-

Digitized by Google

nito. Raccomando adunque l'esercizio del trillo alternato con tutte e cinque le dita, che Mozart stesso mi fece studiare. G. N. HUMMEL, *Metodo*, pag. 391.

398.

Quando si ha da eseguire con la stessa mano un trillo continuo insieme con una melodia, si suonerà da prima la melodia sola tenendo abbassato il tasto su cui si deve trillare; poi, secondo il grado di abilità dell'esecutore, si calcolerà e si fisserà il numero delle ripetizioni di cui il trillo deve comporsi per ogni quarto; e finalmente si stabiliranno con precisione queste ripetizioni proporzionatamente alla durata di ciascuna nota della melodia, facendo attenzione di colpire sempre la nota del canto con quella sulla quale è formato il trillo.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 66.

(Vedi anche § 307, 436 e 438).

XVII.

Studio del legato.

399.

L'attacco legato consiste nel passare da una nota all'altra strisciando, per così dire, sui tasti.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 115.

(Vedi anche § 510).

400.

L'arte di condurre il suono da una nota all'altra dando una sonorità minore alle note che non hanno che un interesse di accompagnamento o di ripieno, è uno dei principî fondamentali del suonare legato.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 99.

Digitized by Google

401.

Noi reputiamo il suonar *legato* una delle principali qualità di una buona esecuzione e non ci peritiamo ad affermare che gli studi ben diretti debbono riposare su questo principio fondamentale; tanto più che gli studi trascendentali hanno più particolarmente per obiettivo l'espressione e il lato ideale della esecuzione.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 102.

402.

Si effettua il modo legato allorquando un dito si leva da un tasto nell'istante medesimo in cui un susseguente dito colpisce l'altro tasto; il che vuol dire che la maniera *legata* consiste nel tenere con estremo rigore le note per tutta la durata del loro valore; e tale azione del dito è paragonabile al moto che, misurando, s'imprime al compasso, allorchè con movimento progressivo si sposta su di una superficie una sua punta, senza lasciare di appoggiarsi sull'altra.

P. BOCCACCINI, ibid., p. 335.

403.

Il suono legato esige di esser preceduto dalla piena indipendenza delle dita. Senza la flessibilità delle articolazioni non si perviene a suonare tutte le differenti parti, conservando a ciascuna di esse il carattere della sua melodia e del suo canto.

LEBERT e STARK, ibid., § 4, pag. XIII.

404.

Per meglio legare, le dita dovranno essere sciolte e libere in maniera da poterle alzare senza verun sforzo

Digitized by Google

e farle giungere alla massima elevazione da sembrare distaccate le une dalle altre e tutte dalla mano. Per il loro moto di collegamento, come per la grande articolazione, si dovrà anche internamente, nelle prime giunture intercarpee, provare una sensazione quasi simile a quella che viene dal moto delle falangi.

P. Boccaccini, ibid., pag. 337.

405.

Il *legato* si ottiene soltanto col *suonare di mano;* questa deve mantenersi il più possibile ferma e tranquilla e così potrà produrre suoni che imitano quelli filati della voce umana e le note tenute od eseguite dal violinista in uno stesso colpo d'arco. Le dita non si discosteranno troppo alto dai tasti. Nei passi forti l'impulso e la sonorità larga e grandiosa si otterrà pure suonando *di mano*, evitando con estrema diligenza che il pollice batta troppo forte quando passa sotto un altro dito, specialmente nei punti in cui il tempo forte non coincide con la nota affidata ad esso.

B. Junod, ibid. pag. 22.

406.

Quello che specialmente importa per ottenere il *legato,* è di evitare qualunque oscillazione della mano e del polso; poichè, senza questa precauzione, il movimento della mano e la scossa impressa dal polso reagiscono sulle dita e si ha, contro ogni intenzione, un effetto di *martellamento* o di *saltellamento* che è precisamente l'opposto del legato.

A. Marmontel, *Conseils*, pag. 97.

Digitized by Google

407.

Raccomandiamo particolarmente agli allievi i quali abbiano già formata l'educazione dell'orecchio, di applicarsi costantemente alla gradazione del *suono* in ogni specie di successioni melodiche o armoniche, nonchè nelle formole puramente ritmiche. È questo, a nostro avviso, il mezzo più sicuro per acquistare l'esecuzione *legata* e *cantante*, che è la pietra di paragone e al tempo stesso lo scoglio di un gran numero di pianisti.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 97.

408.

Alla fine di una legatura devesi fare grande attenzione ad alzare accuratamente i diti per modo che l'effetto non sia soltanto visibile, ma venga percepito dall'orecchio.

HANS von BÜLOW, ibid., Vol. I, pag. 51.

409.

La legatura sopra due note ha effetto soltanto per quello che riguarda i rapporti tra queste due note e non tra la seconda di esse e quella che segue. Per conseguenza, la seconda nota di un gruppo *legato* deve esser corta come se fosse marcata col segno dello *staccato* (1).

HANS von BÜLOW, ibid., Vol. II, pag. 28 (nota).

(Vedi § 175 e 440).

(1) Questa regola è applicabile non solo ai gruppi di due note, ma a quelli di 3 di 4 di 5 di 6, e in genere a tutti i membri di una stessa frase che richiedano di essere separati dagli altri.

(Nota del compilatore).

Digitized by Google

XVIII.

Studio dello staccato.

410.

Per suonare *staccato* bisogna permettere al tasto di rimbalzare; altrimenti lo smorzatore non scende abbastanza rapidamente da impedire il prolungamento del suono. Non basta però lasciar risalire il tasto *subito* dopo che il suono è ottenuto; al contrario, bisogna calcolare così esattamente l'istante in cui si deve cessare ogni energia sul tasto, da permettergli di *saltar* indietro come una palla e di portare il dito su con sè nel suo rimbalzo. T. MATTHAY, ibid., pag. 8.

411.

L'attacco *staccato* consiste nel far risaltare il dito al momento di colpire la nota, in modo da staccarla più o meno vivacemente. Lo staccato forte viene indicato da una specie di virgola (,) e quello leggiero da un punto (.). Tanto per l'uno che per l'altro devesi adoperare o l'azione del polso o quella dell'avambraccio.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 115.

(Vedi Cap. VII della *Parte tecnica* sull'*Attacco del tasto*).

412.

Lo staccato si ottiene con un attacco morbido e sciolto dovuto al polso o alle dita e qualche volta anche a questi due mezzi uniti insieme. Nei passi leggieri e rapidi l'attacco del tasto dev'essere vivace e l'impulso dato al polso dall'avambraccio deve esser trasmesso

Digitized by Google

con abbastanza prestezza per favorire la successione dei suoni più rapidi.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 103.

413.

Si può staccare in tre diverse maniere; di dito, di polso o di avambraccio.

Lo staccato di dito si ottiene con un piccolo movimento quasi impercettibile della prima articolazione e si applica con successo nei passi leggieri di lunga durata, a note semplici ed a tempo rapido....

Lo staccato di polso si ottiene col dito irrigidito ed articolando il polso più o meno secondo che lo permetterà il grado di velocità voluto dall'autore....

Lo staccato di braccio o di avambraccio si ottiene irrigidendo in un sol pezzo le articolazioni dei diti o del polso, in modo che il movimento parta dal gomito.

A. ANGELERI, ibid., pag. 89-90.

414.

Il sonare staccato si ottiene nei passi delicati e fini col movimento di polso, cioè facendo agire la mano indipendentemente dal braccio, e sollevandola leggermente sulla tastiera ad ogni nota. Bisogna che questa maniera di suonare sia nervosa e senza esitanza, in modo che produca l'effetto di perle che sieno gettate su di un corpo sonoro e che rimbalzino in una cascata abbagliante ed argentina. Lo staccato rapido è difficilissimo ad ottenersi, ed è necessario al principio di studiarlo assai lentamente: nello staccato fortissimo poi l'avambraccio deve contribuire collo slancio del suo movimento alla forza d'impulso, a fine di produrre una più larga sonorità. B. JUNOD, ibid., pag. 23.

Digitized by Google

415.

.... prima di studiare un passo di genere staccato, si eserciterà in istile legato, appoggiando alquanto le dita, anche se non si può con rigore legare in ogni sua parte. Così procedendo, il modo staccato riesce dipoi più sicuro e sonoro, imperocchè in meccanismi siffatti, a cagione della poca pressione che le dita esercitano sui tasti, l'azione tattile è lieve e per essa conseguentemente la sonorità è scarsa. Per esempio nei *Preludi* e nel *Concerto in la* del Liszt, in cui sono passi staccati fortissimi ad una sola nota per ogni dito, potrà lo staccato riuscire debole o pesante, se non si farà ricorso al sopra indicato metodo; con il quale si fuggirà la quasi insita durezza o l'intervento del braccio, inconvenienti non facilmente evitabili e sempre nocivi, anche se avvenuti in piccole proporzioni.

P. Boccaccini, ibid. pag. 230.

(Vedi anche § 175, 356, 382, 385, 440 e 544).

XIX.

Martellato.

416.

L'esecuzione martellata si ottiene attaccando ciascuna nota, sia semplice che doppia, in modo vivace e con un forte accento. In tutte le successioni di note doppie che non abbracciano l'estensione di un'ottava, si può fare a meno di accoppiare l'azione del polso e dell'avambraccio all'attacco energico delle dita. L'esecuzione martellata si adopera soprattutto nei passi di ottave che richiedono un effetto chiaro e brillante.

A. Marmontel, *Conseils*, pag. 106.

Digitized by Google

XX.

Portamento.

417.

L'attacco *portato* consiste nell'aggravare la mano affinchè la nota non sia nè legata nè staccata, ma *portata* per mezzo di un movimento simultaneo della mano e dell'avambraccio, il quale dev'esser mantenuto in uno stato d'indipendenza assoluta.

Questa specie di attacco è specialmente adatto per ottenere un suono pieno e melodioso. È generalmente indicato con dei punti sormontati da una legatura, oppure da questo segno $\frac{\cdot}{-}$.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 116.

XXI.

Ritmi contrari.

418.

La pretesa difficoltà ritmica che spaventa tanti principianti di pianoforte e che consiste nel suonare un ritmo di due note contro un ritmo di tre e viceversa, è risoluta inconsciamente da tanti ballerini ordinari nel valzer a due tempi, perchè nessuno si è mai immaginato di dir loro che era una cosa difficile.

Mentre l'orchestra suona in *tre* tempi essi ballano in *due* e per far questo basta loro di non fissare l'attenzione che sul primo tempo di ogni battuta, il quale volta per volta coincide col loro.

A. LAVIGNAC, ibid., pag. 68.

Digitized by Google

XXII.

Diteggiatura.

419.

Diteggiar male, vuol dire imporre alle dita delle posizioni impaccianti, che costringono a dei movimenti multipli, inutili e faticosi. Se una buona diteggiatura semplifica il sonare conferendogli la leggerezza, la facilità, e la grazia attraverso le più ardue combinazioni, una cattiva diteggiatura rende, per contro, difficili e duri i movimenti più semplici che divengono irregolari e saltellanti.

Così il possesso della diteggiatura che conduce naturalmente ad una buona esecuzione, darà alle dita la migliore posizione, assicurerà loro la più grande libertà d'azione, permetterà loro di legare e di staccare i suoni, di far cantare l'istrumento e di trarne la sonorità più armoniosa e più completa.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 70.

420.

Una buona diteggiatura è l'ortografia corretta dell'esecuzione; si riesce o no in un tal passaggio a seconda della diteggiatura impiegata. È dunque indispensabile d'abituare di buon'ora gli allievi a regolare la loro diteggiatura, combinando la miglior disposizione delle dita perchè si seguano il più naturalmente possibile. Si ottiene così quella che si presta meglio alla accentuazione voluta e che s'identifica di più con la tessitura del passaggio.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 69.

Digitized by Google

421.

È necessario che la digitatura sia scelta con cura e segnata sulla musica per le seguenti ragioni:

1° per evitare che l'allievo adopri per lo stesso passo ora una diteggiatura ed ora un' altra, cosa che toglie ogni sicurezza di esecuzione;

2° per obbligare lo scolare a far sempre uso della digitatura migliore, quella, cioè, per mezzo di cui si ottiene l'esecuzione più perfetta del passo.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 22.

422.

La miglior diteggiatura è quella che più agevola l'esecuzione. FÉTIS e MOSCHELES, *Méthode*.

423.

L'allievo deve tentare dapprima le differenti diteggiature proposte, lasciandosi andare anche alla propria ispirazione personale, se lo reputa necessario; poscia si fermerà alla combinazione che conviene meglio alla sua mano, piccola o grande, e che le conferisce una maggiore sicurezza, tanto che il passo sia rapido quanto lento. Non dimenticherà mai, in ogni caso, che bisogna incominciare collo studiare ogni passaggio *assai lentamente*, articolando le dita con forza in un modo quasi esagerato, per acquistare un infallibile meccanismo.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 70.

424.

Un buon numero di passaggi autorizzano differenti combinazioni di dita; ma dovrà preferirsi sempre la diteggiatura che conservi alla mano la maggiore calma,

Digitized by Google

sicurezza e forza, e che permetta di attaccare francamente il tasto e di eseguire il passo con chiarezza.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 70.

425.

Alcuni insegnanti considerano una doppia diteggiatura applicata a qualche passo come cosa poco pratica; mi permetto di far loro osservare che dalla duplice posizione l'allievo può trarre materia di studio, può scegliere quella che meglio si adatta alla sua mano, e aver inoltre motivo di ragionare sui diversi sistemi per diteggiare.

B. MUGELLINI, *Prefazione ai 60 studi per pianoforte Cramer-Bülow.*

426.

È da consigliarsi agli studiosi di servirsi sempre di musica accuratamente diteggiata.

B. JUNOD, ibid., pag. 42.

(Vedi anche § 282, 311, 439, 441, 557 e 576).

XXIII.

Esercizi giornalieri.

427.

Lo studio giornaliero di esercizi specialmente scritti per sviluppare l'indipendenza, l'agilità e la forza delle dita, è di una utilità incontestabile; tutti i professori ammettono per principio che una buona esecuzione dipende in gran parte dai procedimenti impiegati per rendere pieghevoli le dita e farne dei docili strumenti.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 16.

Digitized by Google

428.

Esercitatevi ogni giorno con cura e per lungo tempo; di tutte le strade che conducono alla mèta codesta è la più sicura e la più corta.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Rythme etc.*

429.

Nello studio degli esercizi, per ottenere una completa articolazione dei diti e un buon attacco della nota, è necessario:

1° Di posare la mano in un modo naturale e coi diti arrotondati;

2° Di suonare lentamente;

3° Di abbassare completamente i tasti;

4° Di attaccare ugualmente e con vivacità una nota dopo l'altra nel senso verticale; di non rialzare il dito che nel momento stesso in cui si abbassa l'altro sulla nota seguente, per modo che un suono succeda all'altro senza soluzione di continuità, evitando al tempo stesso di trascinare gli altri diti sulle note precedenti.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 42.

430.

Io raccomando che allo studio delle scale si facciano seguire degli esercizi per l'indipendenza delle dita, tenendo uno o più diti fermi sulla tastiera. Io non ho mai compreso l'indifferenza di certi allievi rispetto allo studio regolare delle scale e degli esercizi, dacchè essi stessi hanno ogni giorno la prova di ciò che manca alla loro esecuzione, cioè l'eguaglianza, l'elasticità e la chiarezza; mentre quei pochi che ascoltano su ciò i consigli del professore, se ne trovano molto bene e non vengono arrestati ad ogni istante dalle varie successioni diatoniche maggiori e minori che si trovano nei pezzi.

B. JUNOD, ibid., pag. 33.

Digitized by Google

431.

[Lo scolare] deve abituare le dita ad eseguire qualunque passo in *qualunque* posizione, cioè a dire senza distinzione alcuna tra i tasti bianchi e neri.

H. GERMER, *La technique du piano*. Prefazione.

432.

Si consiglia di fare studiare i diversi disegni degli esercizi su tutti i gradi della scala e specialmente di trasporli nei tuoni più difficili.

Con l'abituare in tal modo lo scolare a scomporre questi disegni, a rendersi conto della loro composizione ed a ricostruirli in altre parti del pianoforte, la sua intelligenza sarà tenuta continuamente sveglia.

H. GERMER, ibid., Prefazione.

433.

Nello studio degli esercizi in generale, si raccomanda di ben assicurarsi della prima nota di ogni passo; e nello studio particolare dei passi composti di quattro note, si faccia particolare attenzione alla prima e terza nota coll'appoggiarvi bene il dito, ciò che contribuirà a render le quattro note ben eguali ed unite.

A. ANGELERI, ibid., pag. 80.

434.

È assolutamente necessario di dare agli esercizi tutte le gradazioni di forza, facendo attenzione al tocco e alla sonorità. Da principio si studierà lentamente; poi a poco a poco si aumenterà la velocità e non si suonerà celermente che quando possa farsi senza nuocere all'esattezza ed alla chiarezza del meccanismo.

H. GERMER, ibid., Prefazione.

Digitized by Google

435.

La durata del tempo riservato agli esercizi sarà proporzionato al numero delle ore consacrate agli studi musicali e varierà a seconda delle difficoltà da superare e dello scopo che uno si propone. Generalmente si riserverà ad essi all'incirca la quinta parte del tempo dello studio. A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 17.

436.

Se l'allievo non può consacrare agli esercizi di meccanismo che un tempo limitato, farà bene a dare circa due terzi di questo tempo allo studio di quegli esercizi che possono dirsi *fondamentali* e che dovrà per questo studiare tutti i giorni. Questi esercizi sono: l'eguagliamento del 4^0 e del 5^0 dito; le note *tenute* per l'indipendenza delle dita; le scale; gli arpeggi; le terze; il trillo e le ottave. Tutti gli altri esercizi potranno essere studiati pochi alla volta durante la terza parte del tempo dedicato al meccanismo.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 76.

437.

È ottima cosa di suonare spesso e diligentemente le scale e gli studi di meccanismo. Molti anzi credono che si possa ottenere il massimo risultato utile col dedicare sempre, e sino all'età più avanzata, parecchie ore della giornata agli esercizi puramente meccanici delle dita. Così facendo, però, è come se si studiasse tutti i giorni per recitare l'alfabeto sempre più presto.

R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

438.

I principali esercizi da studiarsi sono:

1° Gli esercizi *delle cinque dita* senza spostamento della mano;

2° Gli esercizi che implicano lo spostamento della mano, sieno essi con o senza passaggio del pollice;

3° Le scale;

4° Il trillo e il tremolo;

5° Le note tenute affine di acquistare l'indipendenza delle dita;

6° Le terze;

7° Gli arpeggi;

8° Le ottave;

9° I cambiamenti di mano, le note ripetute, le sostituzioni, gli esercizi di estensione delle dita ecc.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 43.

XXIV.

Studio dei pezzi.

439.

Raccomandiamo all'esecutore che impara un pezzo nuovo e sopratutto uno studio:

a) Di suonare tutto il pezzo lentamente e colla massima diligenza, senza mettere alcuno dei ***diesis***, *bemolli* o *bequadri;*

b) Di scegliere e adottare la miglior maniera di diteggiare e familiarizzarsi con quest'abitudine; di non allontanarsi dalla diteggiatura ogni qualvolta sia marcata, a meno di esser sicuro che egli ne abbia scoperto un'altra egualmente buona, e che convenga meglio alla sua mano, poichè molti passi possono diteggiarsi egualmente bene in differenti maniere;

Digitized by Google

c) Di dare ad ogni nota il valore che deve avere nella battuta, e di far esattamente corrispondere una mano coll'altra;

d) Di ripetere molte volte separatamente, sempre con un tocco differente, i passi le battute ed anche le semplici note che presentano qualche difficoltà d'esecuzione;

e) Di suonare il pezzo tutto intiero molte volte, per esser sicuro di comprendere ed eseguire tutti i segni relativi al carattere, all'espressione ed allo stile.

J. MOSCHELES.

440.

Ogni pezzo di musica dev'essere da principio suonato *lentamente e con forza*, facendo soltanto attenzione alle principali gradazioni del *legato* e dello *staccato*. Quando siasi imparato ad eseguirlo senza errori nel movimento segnato, si potrà tener conto delle altre indicazioni secondarie che si erano dapprima trascurate.

LEBERT e STARK, ibid. Introd. § 7, pag. XV.

441.

Riguardo agli studi ed ai pezzi, bisogna da prima scorrere l'opera senza insistere sui dettagli, ma cercando di suonare a misura, rendendosi conto nel tempo stesso della struttura generale della composizione. Al secondo esame si rileveranno con attenzione i passi di una certa difficoltà di meccanismo; questi passi, una volta notati, saranno studiati *lentamente* e colle *mani separate*.

.... Bisogna generalmente scindere il lavoro per frasi da otto a sedici battute premendo il tasto francamente e con fermezza, ma non duramente, e osservando sempre la stessa diteggiatura, la quale deve essere logicamente scelta. B. JUNOD, ibid., pag. 31.

Digitized by Google

442.

È bene generalmente di dividere in tre periodi il tempo consacrato allo studio di un pezzo. Durante il primo periodo l'allievo si occuperà esclusivamente del meccanismo; durante il secondo unirà questo studio a quello delle sfumature, e durante il terzo cercherà di perfezionare l'esecuzione e d'imparare a memoria il pezzo. H. PARENT, *L'étude*, pag. 8.

443.

Si raccomanda di dividere il pezzo in brevi frammenti (preferibilmente di quattro battute ciascuno) e di ripetere isolatamente ognuno di questi passi da tre a sei volte di seguito secondo la loro difficoltà. Questo studio preparatorio ha per iscopo di ottenere una perfetta esattezza delle note, del tempo, degli accenti e della digitazione. H. PARENT, *L'étude*, pag. 9.

444.

Il miglior modo di vincer le difficoltà che possono presentarsi in un pezzo, è quello d'isolare il passo che impedisce l'esecuzione corrente del periodo musicale e di trasformarlo in un esercizio speciale, che si ripeterà fino a che la difficoltà sia completamente sormontata.
C. CZERNY, *La scuola del concertista.*

445.

È noto quanto più giovi l'esercizio su limitato numero di studi o pezzi già bene e da vario tempo imparati, che su nuovi e su gran copia di musica, quando anche lo scolaro fosse abbastanza inoltrato e in condizioni da poter dare ampio svolgimento alle varie qua-

Digitized by Google

lità pianistiche. Si accresce molto il tatto su quelle composizioni che ottimamente si conoscono.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 229.

446.

Il movimento indicato dal compositore non deve preoccupare l'allievo altrochè quando sia pervenuto all'ultimo grado di perfezione tecnica nella esecuzione del pezzo che è oggetto dei suoi studi.

A. MARMONTEL.

447.

Una delle cose più difficili in musica è di trovare il movimento esatto. W. MOZART.

448.

Le eccezioni permesse circa a qualche cambiamento o modificazione nelle composizioni dei maestri sono molto rare. Si potrà, per esempio, ridurre a una durata determinata opere troppo sviluppate per un concerto, o ancora scelte come pezzi di concorso. Si può, altresì, modificare l'andamento del basso, pur rispettando l'armonia del compositore, nei passaggi d'una tessitura troppo ampia per mani delicate o mancanti dello sviluppo necessario per attaccare con sicurezza dei passi di forza e di bravura, come anche negli accordi vibrati o arpeggiati che sorpassassero l'estensione normale dell'ottava. A. MARMONTEL.

449.

Prima di passare ai pezzi a tre parti se ne studino molti a due, in tutti gli stili ed in tutte le forme; nè

Digitized by Google

si proceda ai pezzi a quattro parti, se non siasi fatto prima uno studio analogo su quelli a tre, e così di seguito.

Nella scelta di queste composizioni il maestro non deve mai perder di vista il fatto che l'idea contenuta in esse, deve essere sempre adatta all'intelligenza dell'allievo.

S. LEBERT e L. STARK, ibid., Introduzione, pag. XI.

450.

Una composizione momentaneamente abbandonata, si suona con un piacere nuovo. Se essa aveva finito per stancare, egli è che eravamo stanchi noi stessi; nel sonarla nuovamente, al tempo stesso che si riconosce la sua primiera ricchezza, si comprende anche meglio di prima, e si giunge così ad interpetrarla in una maniera perfetta.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide ecc.*

(Vedi anche i capitoli seguenti: Espressione, Stile, Esecuzione, Integrità dei pezzi, Interpetrazione).

XXV.

Studio dei passaggi.

451.

I passi musicali hanno in generale un disegno più o meno spiccato: quello di scale o frammenti di scale; di arpeggi o frammenti di arpeggi; di esercizi delle cinque dita o un insieme di queste diverse forme. È necessario di studiare a parte ciascuno di questi passi e poi riunirne due assieme, ricominciando sempre dall'ultimo di questi per concatenare quello che segue con quello che lo precede. H. PARENT, *L'étude*, pag. 11.

Digitized by Google

452.

Un passo [difficile] da principio dev'essere studiato molto lentamente (cioè a dire, secondo il movimento del metronomo tra i n. 76 e 100, dando una nota per ogni battito se le note hanno un valore uguale). In seguito, nello stesso tempo che si continua a studiarne il meccanismo, se ne studierà ogni frase a parte con le relative sfumature, e finalmente si concateneranno le frasi come si sono concatenate le diverse sezioni.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 10 e 14.

453.

Non sarebbe lo stesso di ripetere un passo [difficile] dieci volte al giorno durante otto giorni, o, per esempio, lo stesso passo quaranta volte in due giorni, benchè il numero delle volte che si studia non cambi. Il tempo, infatti, matura i progressi che si ottengono giorno per giorno, mentre la sicurezza dell'esecuzione si acquista a poco a poco. Per questo è necessario di studiare ogni giorno *tutti quanti* i passi difficili del pezzo che si ha tra mano.

H. PARENT, *L'étude*, ibid., pag. 9.

454.

Molte volte è utile di aumentare la difficoltà di un passo per trovarne poi più facile l'esecuzione nel modo com'è scritto. [Questo può farsi: 1° Nel caso che la mano resti ferma, col tenere abbassati sui tasti corrispondenti i diti non impegnati nella esecuzione del passo; 2° Dato che vi sia spostamento della mano, con lo studiare il passo anche in senso inverso e con la stessa digitatura; 3° Cambiando la posizione degli accenti per modo che questi cadano sui diti deboli].

H. PARENT, *L'étude*, pag. 12-13.

Digitized by Google

XXVI.

Studio a mani separate.

455.

Non vi è niente di assoluto riguardo allo studiare da principio un passo con una mano per volta o con tutte e due. Generalmente parlando è bene di separarne lo studio:

1° Quando tutte e due le mani hanno difficoltà speciali;

2° Per constatare più facilmente i difetti di meccanismo di un passo che non vien bene, senza che se ne possa scoprire la ragione precisa;

3° È utile di studiare con la sola mano sinistra quei tratti in cui le due mani suonano nota contro nota, per ristabilir l'equilibrio tra esse, dacchè il meccanismo della sinistra è generalmente inferiore a quello della destra.

4° Finalmente è ancora utile di studiare separatamente tutti i passi da studiarsi a mani incrociate.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 11-12.

456.

Si studi dapprima la parte di ciascuna mano separatamente con lentezza e con uguale forza. Quindi si provi ad affrettare il tempo, passando dal forte ad un piano perfettamente uguale e tornando al primo sistema appena si verifichi la più piccola mancanza di chiarezza. Non si riuniranno le due mani fino a che le difficoltà meccaniche non sieno completamente superate. Anche i segni dell'espressione come il crescendo, il diminuendo ecc., saranno trattati nello stesso modo; cioè ogni mano dovrà eseguirli perfettamente da sola avanti che sia riunita all'altra.

HANS VON BÜLOW e J. B. CRAMER, *50 Studies for piano*, vol. I, pag. 3 (nota).

Digitized by Google

457.

L'accompagnamento affidato alla mano sinistra deve essere studiato coscenziosamente a parte, anche se il passo in apparenza non è difficile.

HANS VON BÜLOW, ibid., vol. I, pag. 31 (nota).

458.

[Quando lo studiare separatamente la parte di ciascuna mano porti ad un effetto disarmonico, l'A. consiglia di riunire le mani per quel tratto che sarà necessario].

La necessità dell'*eufonia* non deve esser mai dimenticata perfino negli esercizi puramente meccanici. Le *tastiere mute* che io raccomando caldamente, sono il migliore aiuto per questo scopo.

HANS VON BÜLOW, ibid., vol. II, pag. 31 (nota).

(Vedi anche § 441 e 566).

XXVII.

Accentuazione.

459.

L'accentuazione ritmica corrisponde nel discorso musicale alla punteggiatura del discorso letterario ed è indispensabile per comprendere il senso musicale di quel che si suona e per farlo comprendere all'ascoltatore. H. PARENT, *Méthode*, pag. 48.

460.

L'accentuazione nella musica corrisponde alla punteggiatura e all'accento del parlare. Essa costituisce il rilievo che si dà a certe note di una frase più che ad altre, qualunque sia il colore generale della frase stessa.

Digitized by Google

L'accentuazione dunque, come si vede, risulta dalla proporzione dell'intensità e non dall'intensità assoluta.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 115.

461.

È necessario di accentare la prima nota di ciascuna frase, quella dei diversi membri delle frasi e di tutti i piccoli gruppi che presentano un disegno musicale di un certo interesse.

H. PARENT, *L'étude*, ibid., pag. 125.

462.

Si faccia attenzione ad accentare la nota che cade sul tempo forte. Quest'accento sarà tanto più marcato, se il pezzo è di carattere vivace e se presenta dei disegni poco complicati e riprodotti simetricamente.

H. PARENT, *L'étude*, ibid., pag. 125.

463.

Si dia a ciascuna nota una sonorità proporzionale alla sua durata, al posto che occupa nella battuta (tempo forte o tempo debole) e alla sua importanza melodica o armonica.

H. PARENT, *L'étude*, ibid., pag. 127.

464.

Se una melodia è formata dalle note superiori di un passo arpeggiato, queste note dovranno accentarsi con forza maggiore delle altre note dello stesso passo, e i diti che le percuotono resteranno sopra i tasti, mentre gli altri diti che forman l'arpeggio si alzeranno subito

Digitized by Google

con leggerezza, onde lasciar vibrare più libere le note della melodia.

FÉTIS e MOSCHELES, *Méthode*, Cap. III, § 7, pag. 9.

465.

Si accentuino tutte le dissonanze (accordi, note semplici o appoggiature) e si diminuisca il suono sia sulla nota, sia sull'accordo *consonante* che segue. La dissonanza e la sua risoluzione debbono esser sempre eseguite come se fossero sormontate da una *legatura*.

H. PARENT, *L'étude*, ibid., pag. 125.

(Vedi § 420).

466.

Si accentuino tutte le sincopi (accordi o note semplici) mantenendo rigorosamente il loro valore, e si accentui pure l'accordo che determina ogni modulazione, cioè a dire l'accordo che contiene la nota caratteristica della nuova tonica.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 125.

467.

L'importanza di una parte si riconosce dal suo interesse melodico ed armonico.

Quando vi hanno più parti, esse debbono seguire una legge di prospettiva per la quale la parte *cantante* avrà più risalto e sarà più sonora, mentre le parti dell'accompagnamento saranno relegate al secondo posto.

Se vi sono più melodie, quella più importante, ossia a dire quella più interessante dominerà le altre; e se vi sono più forme di accompagnamento, quello meno importante dovrà restare nell'ombra a paragone degli altri.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 123.

(Vedi anche § 220, 509 e il capitolo sul ritmo).

Digitized by Google

XXVIII.

Rubato.

468.

Il *tempo rubato* è fondato sul fatto che ciascun pensiero musicale comprende dei momenti nei quali il suono deve essere rinforzato o smorzato, come dei momenti di maggiore o minore celerità.

Il rubato non è che l'esagerazione di queste diverse parti del pensiero: le sfumature del suono si fanno più marcate; le differenze di valore delle note più apparenti. Nasce così nell'anima nostra un'imagine del pensiero musicale più vivente e più poetica, ma sempre regolare e sottoposta a delle leggi prestabilite.

J. KLECZYNSKI.

469.

Supponete un albero che il vento faccia oscillare. Fra le sue foglie passano i raggi solari; la luce tremolante che ne risulta è il *rubato*. F. LISZT.

470.

Il tempo rubato esige un forte intuito critico, una grande sicurezza di discernimento e molto sentimento.

F. E. BACH.

471.

Non si possono dare delle regole precise sul *tempo rubato*, poichè la sua giusta esecuzione si fonda specialmente sull'intuito e sul talento musicale dell'esecutore. J. KLECZYNSKI.

Digitized by Google

472.

Il *tempo rubato* nell'esecuzione musicale è per l'artista un atto istintivo, cioè a dire un atto di ragionamento incosciente. M.me JAELL, ibid., pag. 72.

473.

Il *rubato* non si applica che alle opere di corta durata; applicato a composizioni lunghe, potrebbe ingenerare monotonia. J. KLECZYNSKI.

474.

Se l'esecuzione fatta a rigore di metronomo è sbiadita, incolore, bisogna anche dire che niente vi ha di più stanchevole di un perpetuo *rubato*. Un artista che non sa animarsi non può nemmeno aver la pretesa di commuovere; ma è necessario che una qualità preziosa non degeneri in un difetto radicale. Val meglio la freddezza che l'esagerazione o la *smorfia* del sentimento.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 138.

(Vedi § 587, 588 e 608).

XXIX.

Pedale.

475.

Il pedale aumenta la ricchezza e la bellezza del suono, introducendo gli armonici del tono principale che vibrano con esso. L'impiego del pedale può così addivenire, in un canto a note di lunga durata, la condizione principale della bellezza del suono.

H. SCHMITT.

Digitized by Google

476.

L'uso del pedale del *forte* è indispensabile:

1° Ogni volta che trattasi di prolungare una o più note che la mano non può sostenere;

2° Ogni volta che trattasi di prolungare una o più note al di là dei limiti della vibrazione naturale dei suoni;

3° Ogni volta che trattasi di legare in modo artificiale due note o due accordi che sono lontani l'uno dall'altro, e che pure debbono succedersi senza soluzione di continuità.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 103.

477.

Per certe frasi delicate e dolci, il pedale [del *p*] che fa percuotere i martelli su d'una sola corda è di buonissimo uso. Il suono prodotto da una corda sola è sempre più puro e netto che non quello di due o tre corde accordate ad un unisono che è sempre imperfetto. Non dovrà peraltro farsi uso di questo pedale nei passi rapidi, non potendo una sola corda avere l'energia necessaria.
FÉTIS e MOSCHELES, *Méthode*, Cap. XII, § 1, pag. 75.

478.

Suonando colla stessa mano il canto e l'accompagnamento, il pedale è indispensabile per far risaltare il canto. J. KLECZYNSKI.

479.

Alcune volte per sostenere certe note del canto è bene di mettere il pedale dopo aver percossa la nota. In questo modo si ottiene facilmente il *legato* fra accordi che si susseguono. J. KLECZYNSKI.

Digitized by Google

480.

Il pedale è utile in tutti gli accordi spezzati e nei passi che non escono da un medesimo tono.

J. KLECZYNSKI.

481.

Le ottave superiori del pianoforte ammettono più sovente e più lungamente l'impiego del pedale che non le ottave medie. J. KLECZYNSKI.

482.

Per addivenire musicisti gli allievi devono studiare le *fughe*, le quali fanno risaltare la bellezza e la ricchezza delle note legate. E siccome appunto le mani non hanno altrettante dita quanti tasti possiede la tastiera, i pedali, soprattutto quello del forte, sono assolutamente indispensabili. A. QUIDANT.

(Vedi § 505).

483.

.... i *p* ed i *pp* si devono anzitutto ottenere colla punta delle dita. Del resto l'impiego del sordino non vien fatto tanto per diminuire l'intensità del suono, quanto per dare a questo la specialità di timbro prodotto da questo pedale. A. ANGELERI, ibid.

484.

Il pedale del *piano* non si deve adoperare che nei passi eccessivamente delicati e fini e non se ne abuserà nemmeno in questi, dovendo il suonare dolce ottenersi per la leggerezza della mano.

B. JUNOD, ibid., pag. 25.

Digitized by Google

485.

Il pedale del *piano* serve a cambiare il timbro del suono ed è adoperato in questo senso. Siccome però la sordina, impedendo la vibrazione di due corde su tre, diminuisce considerevolmente la sonorità, essa viene spesso usata nel *pp*. Non devesi tuttavia abusare di questo artifizio ed è meglio anzi di abituarsi ad ottenere il *pp* colla sola azione delle dita.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 106.

486.

Soprattutto negli *andanti* e negli *adagio* — movimenti che consentono dei canti molto sostenuti — è mestieri di un gran discernimento per adoperare bene il pedale del forte, il quale è specialmente necessario nel *piano* e nel *pianissimo*. A. QUIDANT.

487.

Molti scolari credono di dover mettere il pedale del *forte* specialmente quando suonano *f;* mentre alcuni passi *f* debbono essere eseguiti *senza* pedale ed altri *p* col pedale. Essi cadono in questo errore perchè non pensano che, col prolungare la nota, si aumenta infatti il volume totale del suono, ma in realtà non si cambia niente della intensità iniziale.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 105.

488.

Non si può essere un pianista eminente, che alla condizione di suonar *coi piedi* altrettanto bene che con *le mani*. J. ROMEU, ibid., pag. 135.

Digitized by Google

489.

È necessario un gran discernimento e un sentimento delicato dell'armonia per servirsi a proposito del pedale del forte. È indispensabile di saperlo adoperare esattamente nei punti dove l'effetto è giustificato o prescritto; ma più ancora bisogna saperlo levare a tempo avanti che note straniere agli accordi vengano ad urtare, a mescolare alle altre le loro vibrazioni, producendo dissonanze e falsando l'armonia.

A. MARMONTEL, *Histoire*, pag. 355.

490.

Nel tempo in cui per la conformazione degli strumenti il pedale o non v'era o era poco in uso, le dita possedevano un'arte assai raffinata, ed i maggiori effetti, come le migliori accentuazioni, si ottenevano con le dita sole, espertissimi essendo quei maestri nel fraseggiare e nei modi di regolare il suono.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 347.

491.

L'arte di servirsi [del pedale] il meno possibile è sempre il mezzo più sicuro per essere un interprete fedele; dacchè quello più artistico e di maggiore efficacia per tradurre il sentimento sarà sempre l'uso speciale che si può fare delle dita. Quanto più queste sapranno fare da sole quello che generalmente si ottiene unendo a loro il pedale, tanto di più sarà guadagnato. Al tempo stesso però non se ne sdegni l'uso; il pedale possiede il segreto d'illuminare, trasfigurare ed aumentare la bellezza dell'esecuzione, per quanto essa possa esser bella in se stessa. M.me JAELL, ibid., pag. 114.

Digitized by Google

492.

Sarebbe meglio di astenersi completamente dal far uso del pedale, che di adoperarlo a casaccio; e realmente in tutta la musica classica anteriore all'epoca del Beethoven, bisognerebbe farne a meno, dacchè esso costituisce un vero anacronismo. Nella musica moderna invece è necessario, ma bisogna sapersene servire, non permettendo mai che esso produca confusione e discordanza di note.... [Può dirsi infatti] che l'arte del pedale non consiste tanto nel saperlo *mettere*, quanto nel saperlo *levare*. A. LAVIGNAC, ibid., pag. 115.

493.

Hummel che sapeva ottenere una così bella sonorità, usava pochissimo il pedale e raccomandava ai suoi allievi di servirsene rarissimamente.

.... Thalberg e Chopin l'adoperavano invece quasi incessantemente e con un'abilità straordinaria.

A. MARMONTEL, *Histoire*, pag. 357.

494.

L'uso del pedale è una cosa affatto individuale e non può essere informato a regole precise. Ciascun artista può comprenderlo in modo diverso e produrre un effetto nuovo. Il suo uso dipende anche dall'istrumento e dalla località dove si suona. J. KLECZYNSKI.

495.

Il rialzamento del pedale deve essere considerato come lo stato normale e l'abbassamento come un'*eccitazione* maggiore impartita al suono, la quale non deve aver

Digitized by Google

luogo che ad intervalli più o meno prolungati e nei casi speciali in cui l'esige l'interpetrazione.

M.me JAELL, ibid., pag. 113.

496.

Il pedale dà un risultato diverso a seconda del grado di pressione. Abbassato leggermente, aggiunge impasto alla sonorità senza che le note si confondano; mentre a misura che si abbassa, produce una fusione più completa dei suoni.

Esso dunque dà luogo ad effetti assai diversi a seconda della pressione più o meno intensa esercitata dal piede nel suo funzionamento. Mme JAELL, ibid. pag. 115.

497.

A volte è bene di lasciare il pedale per un momento assai breve, affine di chiarire un passaggio e di evitare una dissonanza. J. KLECZYNSKI.

498.

Si crede generalmente che basti di levare il pedale un poco avanti che cambi l'armonia, per impedire il cozzo di accordi dissonanti.

Invece bisogna in certo modo attenuare la sonorità generale di quest'armonia avanti di fargliene succedere un'altra; dunque se una stessa armonia si prolunga per una battuta, bisognerebbe, come regola, non tenere il pedale abbassato che per i due terzi della battuta, e se l'armonia continua soltanto per una mezza battuta, bisognerebbe servirsi del pedale soltanto per un quarto di battuta. La chiarezza delle armonie successive, questa parte così importante nell'esecuzione, può acquistarsi a questo prezzo soltanto.

M.me JAELL, ibid., pag. 113.

Digitized by Google

499.

Il pedale deve essere abbassato *al momento dell'attacco* quando ha da prolungare una nota che si lascia subito, o *dopo l'attacco* quando invece la nota è abbastanza lunga.

Si eviterà in questo modo qualunque confusione, qualunque vaga risonanza dell'accordo precedente; sia che essa derivi da un dito che si trascina sul tasto o dal piede che non si solleva abbastanza rapidamente.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 105.

500.

Il funzionamento del pedale più generalmente nocevole all'esecuzione consiste: 1° nel tenerlo abbassato troppo; 2° nel riabbassarlo appena che è sollevato.

M.me JAELL, ibid., pag. 112.

501.

Lo scolare non impieghi mai il pedale prima di esser giunto ad eseguire il suo pezzo di musica con nettezza e precisione. In generale, ogni sonatore dovrebbe usarne con moderazione; e sono in errore quelli i quali credono che un passo bene accentuato eseguito senza pedale, in cui ogni suono è distinto, sia per l'ascoltatore meno attraente che col pedale, nel qual caso non odesi che un ronzìo di suoni che si succedono l'uno fondendosi nell'altro. G. N. HUMMEL, *Metodo*, pag. 445.

502.

Si faccia un uso moderato e discreto degli effetti speciali dei pedali, non adoperandoli mai quando si studia e non servendosene che dopo essersi resi ben conto della sonorità ottenuta con la sola azione delle dita.

Digitized by Google

Il pedale del *forte* è di un effetto intollerabile nelle scale diatoniche e cromatiche, nei passi che modulano rapidamente e negli accordi di differenti tonalità.

A. MARMONTEL, *Histoire*, pag. 354.

503.

Non bisogna usare del pedale del *forte* nè per le scale semplici nè per quelle cromatiche, nè nei passi cantabili di movimento rapido, nè soprattutto nelle note centrali o nei bassi, ove questo pedale produce confusione; a meno che, per la natura del passo o per ottenere l'effetto voluto, l'autore non indichi l'uso che qui sconsigliamo. A. QUIDANT.

504.

Il pianista deve essere prudente nell'uso del pedale del *forte* durante un seguito di battute diverse fra loro per tonalità e per modulazione, affinchè esso non susciti quel disordine di vibrazioni e quel controsenso musicale che sono sempre di effetto sgradevole per gli ascoltatori. B. JUNOD, ibid., pag. 25.

505.

Non bisogna abusare del pedale; anzi non si deve adoperarlo punto nei pezzi di stile rigorosamente polifono. Si usi con moderazione nella musica dell'Haydn e del Mozart; in quella poi del Beethoven si adoperi il pedale soltanto per prolungare i suoni della melodia e dell'armonia nei soli casi in cui quest'effetto sia indicato, e nell'usarlo si eviti soprattutto che nasca confusione fra le armonie di diversa natura.

LEBERT e STARK, ibid., Introd. § 4, pag. XIV.

Digitized by Google

506.

Io ho udito un gran numero di pianisti dilettanti, e sovente ha guastato la mia impressione generale l'impiego mal ragionato del pedale del forte. Alcuni ne fanno un abuso che confina con la mania; essi mettono il pedale al principio del pezzo per non levarlo che alla fine. Inutile parlare della confusione che ne risulta, la quale è un vero supplizio per chi ama di udire un'armonia per volta.

Tuttavia è facile correggersi di questo difetto capitale, esercitandosi separatamente nell'uso del pedale conforme alle indicazioni del maestro e senza occuparsi dell'azione delle mani. B. JUNOD, ibid., pag. 50.

507.

I pedali impiegati da abili virtuosi producono degli effetti di una sonorità assai variata; ma l'abuso è vizio comune a moltissimi e noi raccomandiamo caldamente gli allievi di non servirsi del pedale che il più tardi possibile, quando cioè essi possano impiegarli in una maniera giudiziosa e farli parlare o tacere a proposito.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 147.

508.

Se un fanciullo fino dal secondo o terzo anno di studio, cioè assai prematuramente, avrà preso l'abitudine di adoperare il pedale invece delle dita per le gradazioni del suono e per il forte, non saprà in seguito più abbandonarlo, e il suo metodo di esecuzione sarà privo di colorito e monotono, perchè il pedale non potrà mai supplire all'inerzia ed alla poca capacità delle dita.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 257.

(Vedi anche § 364).

Digitized by Google

XXX.

Intensità.

509.

Una delle prime qualità dell'artista è quella di avere sulla punta delle dita tutti i gradi di forza che il suono può percorrere successivamente. Tale questione si rannoda con l'altra del rapporto di sonorità delle differenti parti fra loro; cioè col giusto valore di sonorità che deve darsi alle parti cantanti, agli accompagnamenti obbligati e a quelli di semplice riempitura armonica. Lo stesso fondamento dello studio del pianoforte dev'essere lo stile polifono.

LEBERT e STARK, ibid., Introd. § 4, pag. XIII.

510.

Non basta consacrare molte ore del giorno alle scale o agli esercizi di agilità; ciò che importa più di tutto è di studiare la sonorità in tutte le sue gradazioni e soprattutto l'arte di legare i suoni fra di loro.

A. MARMONTEL.

511.

L'intensità del suono che traesi dal pianoforte è in ragione dell'impulso delle dita che battono i tasti. Più grande è la distanza dal dito al tasto, e maggior potenza ha la leva, e conseguentemente più intensità il suono. Avvicinando progressivamente le dita ai tasti al momento dell'attacco, si diminuisce la potenza del suono, e si acquista maggior leggerezza. È facile di comprendere dopo ciò, che i movimenti delle dita de-

Digitized by Google

vono esser regolati secondo la natura dei passi che devonsi eseguire; s'essi esigono della forza, la distanza delle dita sarà grande; se invece devono esser rapidi e leggieri, le dita saranno più vicine ai tasti.

FÉTIS e MOSCHELES, *Méthode*, Cap. III, § 3, pag. 8.

512.

Il grado di *forza* di una nota dipende dalla maggiore o minore velocità impartite al tasto durante la sua discesa. T. MATTHAY, ibid., pag. 4.

513.

Una delle prime condizioni per ottenere l'*ampiezza* dell'esecuzione, una bella sonorità e una grande varietà di timbri, consiste nel correggersi di ogni durezza. È dunque indispensabile che l'avambraccio, il polso e le dita posseggano altrettanta morbidezza e flessibilità che la voce di un abile cantante.

S. THALBERG, Prefazione dell'*Art du chant appliqué au* piano.

514.

Erroneamente pensano alcuni che l'abilità maggiore consista nella più grande quantità di forza, giudicando il suonare opera faticosa. Il vero valore è formato di elasticità e destrezza, e questi sono i pregevoli mezzi che facilitano le complicazioni. Il movimento elastico e la destrezza, quanto a meccanismo, debbono costituire quel cumulo di doti e prerogative, possedendo le quali lo studioso meritamente potrà dirsi pianista.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 230.

Digitized by Google

515.

[Si darà] nell'attacco forte una grande ampiezza alla sonorità, se si appoggia sul tasto una larga superficie dell'ultima falange del dito (polpastrello); e nell'attacco debole una sonorità debolissima ma prolungata, se *si appoggia la sola estremità della falange.*

M.me JAELL, ibid., pag. 89.

516.

Si aumenti l'intensità nella frase ascendente e si diminuisca in quella discendente. Siccome il procedimento contrario è meno naturale, esso dev'esser giustificato o dalla volontà dell'autore o da un'intenzione speciale dell'esecutore. H. PARENT, *L'étude,* pag. 127.

(Vedi § 564).

XXXI.

Colorito.

517.

Ciò che nell'esecuzione principalmente diletta è il piacevole alternarsi del piano e del forte; onde non è da dimenticare che deve aversi in massimo conto la qualità e la quantità del suono, ambedue ordinate a produrre i più graditi effetti. Anzi, senza queste, tutte le altre buone doti andrebbero assai menomate.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 196.

518.

L'effetto non nasce soltanto dai suoni per sè medesimi, ma dalla natura dell'azione che li produce.

DARVIN, *L'expression des émotions.*

Digitized by Google

519.

Qualunque sia l'intensità del suono col quale voi eseguite un passo, *forte* o *fortissimo*, *piano*, o *pianissimo*, tenete conto degli accenti metrici, ritmici patetici e fateli *risaltare*. Non bisogna, sotto pretesto di colorire, livellare e distruggere queste bellezze dell'espressione.

M. Lussy.

520.

Lo studioso farà bene a dare grande importanza ai contrasti, eseguendo, per esempio, un *pianissimo* immediatamente dopo un *fortissimo*.

B. Junod, ibid., pag. 24.

521.

Bisogna studiarsi di ben graduare l'*interesse* e di non impiegare troppo di frequente dei contrasti estremi, oltre a mostrarsi sobrio negli effetti di potente sonorità, i quali non si possono ottenere che a spese di una bella qualità di suono. A. Marmontel.

522.

Non si raccomanderà mai abbastanza allo scolaro di opporsi alla tendenza di esagerare il colorito e di alterare il movimento.

Il limite che separa l'espressione sincera da quella di cattivo gusto è difficile a precisarsi, mentre è facile invece ad oltrepassarsi. Per questo val meglio di rimanere piuttosto indietro, che di spingersi al di là del bisogno.

H. Parent, *L'étude*, pag. 129.

Digitized by Google

523.

Ogni nota più lunga delle altre è al tempo stesso più forte; mentre la nota di minor durata richiede meno forza, appunto come le sillabe lunghe e le brevi dei versi ritmati. La nota più elevata in una melodia o una nota che forma dissonanza è altresì la più forte.

F. CHOPIN.

524.

La conoscenza dei ritmi è la condizione capitale per ben *colorire*. M. LUSSY.

(Vedi Cap. sul *Ritmo*).

525.

I giovani pianisti ascoltino ed imitino i cantanti e i violinisti, poichè da loro potranno imparare a *colorire*.

M. LUSSY.

Digitized by Google

Digitized by Google

III.

DIDATTICA

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Studio in generale.

526.

Qualunque lavoro intellettuale non è realmente proficuo che quando è frutto della riflessione; dacchè il *progresso non dipende tanto dalle ore che si dedicano allo studio*, quanto dalla cura coscienziosa e dalla volontà perseverante e ragionatrice che l'allievo v'impiega.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 79.

527.

Lo studio non è fruttuoso che a condizione di essere intelligente, coscenzioso e metodico.

L'intelligenza, coll'escludere il lavoro macchinale, riserva la prima parte al ragionamento e sviluppa presso l'allievo lo spirito d'iniziativa.

La coscienza, collo star sempre in guardia, sostiene una volontà paziente attenta e decisa.

Per mezzo del metodo poi l'allievo si familiarizza con tutti i mezzi che facilitano il meccanismo e che moltiplicano il valore del tempo consacrato allo studio.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 3-4.

528.

Nell'attività funzionale un *massimo* di spesa dell'intelligenza corrisponde ad un *minimo* di forze impiegate, mentre il *massimo* di forze impiegate dimostra man-

Digitized by Google

canza d'intelligenza. Riuscire per mezzo del lavoro a diminuire di un grado questo massimo, equivale ad acquistare con la volontà un grado d'intelligenza; e una volta fatto il primo passo, la via da percorrere si stende sino all'infinito. M.me JAELL, ibid., pag. 17.

529.

[È necessario per lo scolare] di sapere studiare; di preparare cioè il suo lavoro, all'infuori del maestro e coll'aiuto della propria intelligenza, sia per riguardo all'esecuzione come all'interpetrazione, e di portarlo a quel grado di sviluppo per il quale i suggerimenti artistici che gli sono dati dal maestro durante la lezione gli sieno realmente vantaggiosi.

H. PARENT, *Méthode*, pag. 12.

530.

L'arte di studiare, senza cui le ore passate al pianoforte sono inefficaci, richiede tre condizioni essenziali.

La *coscienza* che sviluppa il sentimento della responsabilità personale e dà all'allievo la volontà di far bene.

L'*intelligenza* che esclude lo studio macchinale e consuetudinario.

L'*abito metodico* che permette di distribuire il lavoro sagacemente e moltiplica il profitto del tempo consacrato allo studio. H. PARENT, *Méthode*, pag. 42.

531.

Lo studioso deve sempre concentrarsi e studiare con scienza e coscienza tanto un esercizio, quanto un pezzo di stile elevato, in cui deve far risaltare soprattutto la fisonomia dell'epoca in cui fu composto; senza di che lo stile risulterebbe snaturato. Deve anche evitare la

Digitized by Google

pessima abitudine di ribatter le note e d'incespicare nei passi complicati; val meglio sospendere del tutto l'esecuzione e riprendere più lentamente il passaggio, che insistere in un suonare epilettico.

B. Cesi, *Programma*, pag. 4.

532.

Con lo studio frequentemente interrotto non si ottiene un resultato nemmeno mediocre. Bisogna dunque evitare a tutti i costi queste interruzioni e considerare, fino a un certo punto, le domeniche e le feste come giorni di lavoro. Una settimana di riposo equivale alla perdita di un mese, ed un mese di ozio assoluto fa perdere allo studente un intero anno.

J. Romeu, ibid., pag. 32.

II.

Età per cominciare lo studio del pianoforte.

533.

Gli adolescenti, e più ancora i bambini, posseggono dei diti flessibili e d'una elasticità meravigliosa, che si prestano a tutto quel che si domanda da essi. Questa età è incontestabilmente la migliore per i primi esercizi su di uno strumento qualunque.

J. Romeu, ibid., pag. 18.

534.

A mio parere, non dovrebbesi, in generale, por le fanciulle allo studio della musica prima che abbian raggiunta l'età di sette anni, nè i fanciulli prima degli otto; eccettuato il caso che vi si sentissero di lor natura trascinati da particolare inclinazione, originata da

Digitized by Google

un talento oltremodo distinto; stantechè i fanciulli di età troppo tenera non posseggono età adatta a pensare e bene spesso s'infastidiscono di questo studio, prima d'averne concepito un'idea più vantaggiosa.

G. N. HUMMEL, *Metodo*, pag. 11.

535.

Astrazione fatta dalle disposizioni individuali che si manifestano in un fanciullo più presto che in un altro, noi stabiliremo come regola generale che l'età meglio adatta ad intraprendere lo studio del pianoforte è quella fra i nove e i dieci anni. L'anno che precede a questi, può esser usufruito per lo studio del solfeggio e dei principî della musica.

S. LEBERT e STARK, ibid., Introd. pag. XIV.

536.

I signori Lebert e Stark scrissero nel loro *Metodo* che può cominciarsi lo studio del pianoforte quando il fanciullo sia presso all'età di dieci anni; ma noi crediamo che anche qualche anno prima, cioè nel tempo in cui apprende le teorie musicali, [egli] può avere la necessaria capacità per intendere in qual modo debba applicare le prime semplici regole del movimento articolare; e qualora queste gli sieno insegnate con semplicità e chiarezza, nemmeno ne avvertirà il tedio.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 208.

III.

Durata dello studio giornaliero.

537.

Con un'ora e mezzo o due ore di studio giornaliero del *tocco*, si può acquistare il meccanismo pianistico sino ad eseguire correttamente i lavori più complicati.

Digitized by Google

Il massimo di studio di tre ore per giorno non darebbe risultati vantaggiosi che dividendo il tempo in due o tre periodi, affine di evitare la sterilità di uno sforzo troppo prolungato. M.me JAELL, ibid., pag. 59.

538.

Quando non sieno passati i termini ragionevoli dello studio e siano divise le sufficienti quattro ore di lavoro giornaliero, le dita si avvantaggeranno in elasticità e forza, perchè i muscoli si nutrono in ragione diretta delle loro ben regolate contrazioni. Con l'accelerazione del ricambio materiale si accresce il loro volume; e, allargati i loro confini fisiologici, la mano che altrimenti nella sua complicata struttura, si vedrebbe prendere aspetto grossolano e rozzo, con il buon sistema si svolge in linee più semplici e leggiadre.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 266.

539.

Quanto alle ore di studio, diremo che non si oltrepasseranno mai, come giustamente prescrive il Cesi, le cinque ore al giorno, sempre divise in tre e più riprese; perchè l'intelletto si stanca ed i muscoli con il troppo lavoro, oltre che non fanno profitto, non potrebbero durare lungamente.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 241.

540.

Falsa è l'opinione di quei molti sonatori i quali sul punto di progredire nell'arte credono aver d'uopo, per giungere alla meta, d'un giornaliero esercizio di sei o sette ore per lo meno. Io li accerto che uno studio regolare e coscienzioso di tre sole ore per giorno è più che sufficiente. G. N. HUMMEL, *Metodo*, pag. 11.

Digitized by Google

541.

.... è un errore il credere che si possano fare grandi progressi esercitandosi al pianoforte per delle ore di seguito.

.... Se l'allievo si sente affaticato, è bene che si riposi un poco avanti di riprendere il lavoro, perchè quando l'attenzione è stanca, il lavoro diviene più dannoso che utile.

F. RICHERT, *Guide méthodique du professeur de piano*, pag. 5.

542.

Quando avete studiato gli esercizi giornalieri e vi sentite stanchi, non continuate a suonare. Val meglio riposare, che lavorare senza piacere e senza freschezza di mente. SCHUMANN, ibid.

543.

Uno studio regolare di alcune ore impiegate tutti i giorni con coscienza, è assai da preferirsi a quelle *febbri ardenti* a cui succedono lo snervamento ed i periodi di svogliatezza. Niente è più pregiudizievole ad un serio progresso, che queste alternative di buon volere eccessivo e di subitanei scoraggiamenti.

A. MARMONTEL.

544.

Per l'eccesso di lavoro e per l'abuso dello *staccato* si producono dei noduli sull'articolazione stessa del polso, per modo che un dolore sordo ma intenso si propaga per i muscoli dell'avambraccio ed obbliga lo scolare al riposo. Un simile sforzo dei muscoli risulta anche dall'abuso dello scrivere. Per i giovani pianisti il miglior modo di curare questo leggiero malessere

Digitized by Google

consiste nel fare delle frizioni di *alcool* canforato sulla parte dolente e delle compresse sul polso, oltre al tenere la mano in uno stato di riposo completo.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 23.

545.

Tanto le leggi fisiologiche come quelle dell'estetica condannano uno studio troppo prolungato. Il sistema empirico d'insegnare la musica coll'accumulare le ore dello studio ci sembra che abbia una certa analogia col sistema adoperato dagli Aissouah, che, allo scopo di raggiungere un'esaltazione mistica, cercano di ottenere l'insensibilità fisica per mezzo di uno scotimento continuo della testa, che li rende sempre più inconsapevoli dei movimenti che fanno.

M.me JAELL, ibid., pag. 55.

546.

Non è certamente esiguo il numero delle varie malattie occasionate dallo studio del pianoforte, fatto senza che sia adottato il sistema tradizionale, e senza alternamento di riposo all'infuori di quello insufficiente della notte. Della danneggiata salute sono manifeste conseguenze la inappetenza, la debolezza, il dimagramento, i pallori, i disturbi funzionali dello stomaco e del sistema nervoso, l'insonnia, la ingiustificata irrequietezza, la pesantezza del capo ed in alcune giovani, un progressivo deperimento che non di rado determina in esse formalmente la tisi.

P. BOCCACCINI, ibid., pag. 261.

547.

Lo studio non ha fine. R. SCHUMANN.

Digitized by Google

IV.

Divisione dello studio.

548.

È indispensabile di regolare lo studio del pianoforte nel seguente modo:

1ª ora, stile polifonico; 2ª ora, stile brillante; 3ª ora, sonata od altro pezzo; 4ª ora, esercizio di memoria; ultima ora, la sera, esercizi di meccanismo; ma per ogni ora sarà bene rinfrancarsi con 20 o 30 minuti di riposo. B. CESI, *Programma,* pag. 4.

549.

Se lo studioso non dispone che di un'ora al giorno, questa dovrà essere impiegata come segue: 15 minuti per le scale e gli esercizi, 20 minuti per gli studi e 25 per il pezzo, dando larga parte alla musica classica.

B. JUNOD, ibid., pag. 30.

550.

Noi crediamo indispensabile di consacrare almeno un'ora al giorno allo studio del meccanismo, una mezz'ora alla lettura all'improvviso e un'altra mezz'ora ai pezzi già imparati, in modo da tenerli sempre sotto le dita e perfezionarli gradatamente. Le quattro ore regolamentari saranno poi divise in due periodi di cui il secondo sarà dedicato ai pezzi classici e moderni, purchè sieno corrispondenti al grado di abilità dello scolare. A. MARMONTEL, *Conseils,* pag. 81-84.

551.

Facendo eccezione per le organizzazioni straordinarie, noi consigliamo ai dilettanti di studiare per un'ora

Digitized by Google

la mattina e per un'altra ora la sera. Essi dedicheranno una mezz'ora ad esercizi solamente tecnici, un'ora allo studio dei pezzi nuovi ed una mezza alla ripetizione dei pezzi del loro repertorio. Per coloro che vogliono intraprendere la carriera di artista sarà necessario uno studio da quattro a cinque ore al giorno, divise in più periodi, di guisa che fra l'uno e l'altro corrano degli intervalli di riposo e di ricreazione. Un'ora la impiegheranno in esercizi puramente tecnici; un'ora e mezza negli studi; altrettanto tempo ad imparare pezzi nuovi; ed un'ora a ripassare i pezzi del loro repertorio ed a leggere nuova musica.

S. LEBERT e STARK, ibid., Introduzione, pag. XV.

V.

Frequenza delle lezioni.

552.

Ciascun principiante abbisogna per i primi sei mesi almeno, ove non sia possibile per un anno intiero, ogni giorno d'un'ora di lezione; attesochè lo scolare, non essendo per anco capace di aiutarsi da sè e rimanendo troppo tempo abbandonato a sè solo, corre rischio di contrarre cattive abitudini, da cui, maggior dell'utile, gliene risulterebbe danno.

G. N. HUMMEL, *Metodo,* pag. 11.

553.

Il sistema ideale è una lezione di un quarto d'ora tutti i giorni senza che l'allievo studi da sè solo e senza gli sia permesso nemmeno che si diverta sul pianoforte, affinchè non prenda cattive abitudini. Dopo qualche mese si possono estendere le lezioni ad una ogni due giorni,

Digitized by Google

portandone la durata ad una mezz'ora, nel caso che lo scolaro sia abbastanza attento ed accurato da potere studiare da solo nei giorni intermedi. Soltanto dopo due anni di studio egli potrà trar profitto dalle lezioni di un'ora, rinnovate due o tre volte alla settimana, oltre ad uno studio giornaliero di un'ora o due ciascun giorno. In seguito si dovrà continuare a diradare sempre più le lezioni. Il ravvicinarle troppo presenta l'inconveniente di togliere allo scolaro parte della sua spontaneità, del suo sentimento personale e della sua iniziativa. A. LAVIGNAC, ibid., pag. 88.

VI.

Necessità di studiare lentamente.

554.

[Durante lo studio] devesi suonare *lentamente* per ottenere la chiarezza e l'uguaglianza e devesi suonare *forte* per ottenere una buona articolazione e la solidità di esecuzione. H. PARENT, *L'étude*, pag. 12.

555.

Bisogna prendere subito l'abitudine di studiare lentamente e di non lasciarsi andare al piacere di divorare scale e passi di agilità. In questo modo non s'imparerebbe che a balbettare. Lo scolaro si abitui invece ad *ascoltarsi* e a ricercare la buona qualità del suono. A. LAVIGNAC, ibid., pag. 49.

556.

L'unico modo di ottenere un'esecuzione soddisfacente in un movimento veloce è di studiare lentamente. Però,

Digitized by Google

siccome passando ad un tratto da un movimento lento ad uno rapido ne risulta una certa difficoltà ed una certa esitazione, la cosa migliore è di arrivarvi a grado a grado.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 14-15.

557.

Bisogna studiare sempre lentamente finchè si sia sicuri delle note, ed impiegare scrupolosamente la diteggiatura o il portamento indicato dall'autore.

A. ANGELERI, ibid., pag. 87.

(Vedi anche § 440, 441, 446, e 622).

VII.

Utilità dello studiare all'oscuro.

558.

Avete mai sentito un cieco nato suonare il pianoforte? Certo sarete restati meravigliati della sua sicurezza e del come, nei passi dialogati, ciascuna mano cade al suo posto con la maggiore precisione anche quando vi sieno degli incrociamenti.... Giovani pianisti, profittate della lezione e dedicate ogni giorno un po' di tempo a suonare all'oscuro scale, arpeggi, serie di accordi, tremoli e successivamente tutti i pezzi del vostro repertorio.... Voi moltiplicherete in tal modo la vostra facoltà d'esecuzione e la perfezione del meccanismo, oltre ad acquistare una maggior finezza di udito ed a rafforzare la memoria.

J. ROMEU, ibid., pag. 192.

Digitized by Google

VIII.

Parti essenziali nello studio del pianoforte.

559.

Ho detto che vi sono due cose principali nello studio di uno strumento, cioè a dire la *tecnica* e lo *stile*. Forse sarebbe meglio di dire che ve ne hanno quattro; la tecnica, lo stile, la lettura a prima vista e la coltivazione della memoria. A. LAVIGNAC, ibid., pag. 75.

IX.

Metodo di studio.

560.

Un metodo può tracciare soltanto una strada che tutti sieno in grado di seguire; esso è il riassunto ideale e l'esposizione logica di tutti i principî necessari e generali. Spetta al professore di mostrarsi atto all'insegnamento per mezzo della sua intelligenza che spiegherà nell'applicare questi principî a tutti i casi particolari e nell'adoperarli a proposito.... Eviti per altro la pedanteria di voler imporre a tutti gli allievi un solo ed eguale procedimento, perchè l'insegnamento deve essere coordinato alle attitudini speciali di ciascun individuo.

S. LEBERT e L. STARK, ibid., Introduzione, pag. X.

561.

Per ottenere buoni risultati nel pianoforte, è indispensabile di seguire una via rigorosamente sistematica. S'inizi a grado a grado l'allievo ai procedimenti mec-

Digitized by Google

canici e alla conoscenza delle forme musicali. Non si dimentichi che se è necessario di presentargli le difficoltà del meccanismo con un ordine metodico, non è meno necessario di fargli apprendere le forme elementari della musica, prima che si spinga allo studio delle composizioni di maggiore importanza.

LEBERT e STARK, ibid., Introduzione, § 2, p. X.

562.

Il più grande errore in fatto d'insegnamento è di voler far troppo presto. L'educazione non dev'essere una febbre. Generalmente un maestro ordinario è la migliore guida, precisamente perchè nessuno lo spinge ed egli non ha nessuna fretta di arrivare in fondo.

A. LAVIGNAC, ibid., pag. 58.

563.

La grande arte di apprendere molto è quella d'intraprendere poco alla volta. LOCKE.

564.

Per un pianista che desideri acquistare una sonorità rotonda, potente e variata ne'suoi effetti, è assai importante di ascoltarsi con molta attenzione, di studiare lentamente, di variare gli accenti negli esercizi di meccanismo e di cercare tutte le modificazioni di sonorità che comporta la frase o il passaggio che l'adorna. Per ottenere questo è d'uopo d'un lavoro paziente, intelligente, meditato, ostinato, giudicando i risultati conseguiti riguardo agli effetti che possono trarsi dall'istrumento, ma che restano allo stato latente per chi non sa metterli in luce. A. MARMONTEL.

Digitized by Google

565.

Suonate lentamente e con precisione; osservate la misura, il ritmo, le pause, che formano una specie di punteggiatura della frase: tutto ciò è piccola cosa e può sembrare meschino; ma è il principio dell'arte, e soltanto con un buon principio si preludia ad una fine perfetta. C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide*, ecc.

566.

Perchè, nel suonare il pianoforte, ostinarsi a non curare separatamente l'azione di ciascuna mano quando la lettura dell'opera è difficile? I più rispondono: ciò m'annoia. Tale obbiezione rivela da sola il loro modo di pensare: vorrebbero sapere tutto senza fatica e senza studio.

Tuttavia gli uomini di genio, che si sono meritata la stima universale e l'ammirazione di chi approfitta delle loro scoperte e dei loro consigli, non hanno avuto per un solo istante l'idea meschina di ritrarsi innanzi ad alcune ricerche noiose, lunghe o difficili: no; questi indagatori, al solo fine di scoprire la verità, hanno pazientemente atteso il successo nello studio, studio tenace, preoccupazione di ogni ora, ricerca minuziosa e ostinata.

Tutte queste qualità sono necessarie a colui che desidera di far progredire e perfezionare una facoltà qualsiasi: il risultato finale sarà sempre il successo, checchè ne dicano le nature deboli e portate alla critica sistematica di tutto ciò che è grande e fecondo.

B. JUNOD, ibid., pag. 49.

567.

Guardati dal suonare trascuratamente. Ogni pezzo sia da te eseguito colla massima cura e non mai monco o dimezzato. R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

568.

[L'ostacolo al progresso dello studente di pianoforte] ha diverse origini che possono riassumersi così:

Per quanto riguarda il maestro:

a) ***in generale***, un'imperfetta conoscenza dei principî fondamentali dell'arte e l'assenza di metodo;

b) ***in particolare***, un errato apprezzamento della importanza della memoria e una nozione confusa del gioco dei pedali.

Per quanto riguarda lo scolaro:

a) organi insufficienti;

b) lavoro fiacco;

c) interruzioni frequenti;

d) odio per gli esercizi di puro meccanismo e specialmente per lo studio delle scale;

e) poco interesse per quel genere di pezzi e di studi considerati o troppo seri o mancanti di attrattiva;

f) intervento inopportuno dei genitori e suggerimenti di persone estranee, che creano gravi difficoltà.

J. Romeu, ibid., pag. 28. (Vedi anche § 574).

X.

Malattie derivanti dal cattivo metodo.

569.

Non si creda che le malattie [quelle causate dal sonare il pianoforte] siano una indispensabile conseguenza di quest'arte e che per sonare sia necessario lo sforzo; le malattie sono solamente un effetto del falso sistema, e ammettendo che in alcuni esista una predisposizione alla debolezza, più si rende necessario un metodo che eviti tali inconvenienti.

P. Boccaccini, ibid., pag. 261.

Digitized by Google

570.

Le particolari infermità [derivanti dallo sforzo muscolare o da un cattivo metodo] sono i torpori, il tremolio alle dita, l'esaurimento muscolare, i gonfiori dei gangli, specialmente nella parte superiore del polso destro che sempre si affatica più del sinistro, i dolori muscolari alle mani, ai polsi e lungo il braccio fino alla spalla, e finalmente le sinoviti.

Sappiamo che le articolazioni sono lubricate dalla sinovia, liquido alcalino filante e trasparente che serve a rendere scorrevoli tra loro le giunture, e quando a causa dello sforzo questo liquido venga a mancare, ovvero a spandersi, si rende assai difficile e dolorosa la loro azione. P. Boccaccini, ibid., pag. 462.

XI.

Qualità e doveri del maestro.

571.

Le qualità da ricercarsi nel maestro al principio dello studio [sono]: la completa conoscenza della materia; l'esperienza, lo spirito metodico, la buona educazione, la moralità, la piacevolezza del carattere, la pazienza, il sentimento del dovere e una certa abilità di esecuzione.

J. Romeu, ibid., pag. 43.

(Vedi anche § 560, 561 e 562).

572.

Ogni maestro degno della sua missione deve essere innamorato della sua arte e tener alto il sentimento del dovere. Riservato, cortese, benevolo, affettuoso coi suoi allievi, è necessario che sia anche uomo di mondo ed

Digitized by Google

abbia ingegno e coltura tali, da non doversi limitare alla sola parte tecnica dell'insegnamento dando prova di una inferiorità intellettuale troppo evidente.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 1.

573.

[Il maestro] deve sapere spiegare, persuadere, convincere, avere insomma il dono comunicativo. Deve possedere un tatto straordinario per istudiare ed intendere non solo le attitudini variabili, ma ancora il carattere dell'allievo e le sue più minute sfumature; sapere se è sensibile all'incoraggiamento, e se una parola affettuosa, benevola può stimolare il suo buonvolere. Biasimare o lodare a tempo opportuno, far amare lo studio, inspirare la fede nell'arte, tale è il compito di un abile maestro.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 33.

574.

È necessario che l'insegnante presenti i fatti in un ordine perfettamente logico deducendoli l'uno dall'altro; che dimostri i vantaggi dei sistemi che raccomanda e gl'inconvenienti di quelli che proscrive; infine che interroghi l'allievo per assicurarsi che ha realmente capito.

Il lavoro macchinale, questo flagello dell'insegnamento, non solamente fa perdere all'allievo un tempo considerevole, ma lo rende inadatto a qualunque studio elevato.

H. PARENT, *Méthode*, pag. 20.

575.

[Spetta al maestro] di aiutar l'allievo ad acquistare tutte le qualità che sono il risultato del suo lavoro, di

Digitized by Google

sviluppare i doni naturali che esistono in lui e d'imprimere una direzione intelligente all'insieme dei suoi studi. H. PARENT, *Méthode*, pag. 12.

576.

Il maestro deve farsi un dovere di opporsi a certe naturali tendenze dello scolaro anche se si tratti di cose poco importanti in apparenza. Il così detto istinto naturale per la diteggiatura che sembra quasi innato in persone dotate di un talento eccezionale richiede pure di essere educato, se la mèta a cui si mira è un po' superiore a quella di divenire un *dilettante intelligente*.

HANS von BÜLOW, ibid., vol. II, pag. 23 (nota).

577.

[Il professore] sia molto severo ed abbia grande energia a distruggere nei suoi scolari la fatale abitudine di fare smorfie suonando, e di eseguire le note del canto della mano destra dopo quella dell'accompagnamento della mano sinistra. Solo con una perfetta simultaneità si eviterà quel continuo sincopato.

B. CESI, Programma, pag. 5.

578.

Il maestro dovrebbe essere altrettanto severo nell'esigere un vero e proprio arpeggio dove è segnato [a proposito del modo di suonare gli accordi], come nel proibirlo dove non esiste indicazione. La più leggiera remissività da parte sua su tale cosa al principio dello studio, è causa in seguito di cattive abitudini che non si possono sradicare.

HANS von BÜLOW, ibid., vol. I, pag. 3 (nota).

Digitized by Google

XII.

Necessità di un buon maestro.

579.

Siccome i metodi cattivi non sono soltanto inutili, ma sono ancora dannosi, è opportuno dirigersi fin da principio al migliore insegnante che si possa trovare; altrimenti può accadere che l'allievo, oltre i suoi difetti naturali, acquisti, eziandio, quelli del suo educatore. Timoteo, famoso maestro di musica dell'antichità, soleva domandare il doppio dell'onorario a quegli studenti che erano già stati sotto altri precettori, perchè in tal caso il lavoro era molto più difficile di quando egli non aveva da combattere delle cattive abitudini già contratte.

Sir A. MACKENZIE, *The hygiene of the vocal organs.*

580.

La scelta di un maestro, specialmente al principio dello studio, è cosa difficile e delicata che richiede una grande prudenza. Se egli è troppo severo, allontana l'allievo; se troppo indulgente, ne incoraggia l'indolenza; se è troppo vecchio, ha l'aria di rimbambito, e se troppo giovane, non ha l'esperienza necessaria.

A. LAVIGNAC. ibid., pag. 54.

581.

Le prime lezioni al principio dello studio hanno una importanza immensa. Se date da persona non intelligente, esse possono lasciar nascere dei difetti spesso irrimediabili.... I genitori che per economia affidano i loro figli ad un maestro che si raccomanda non per

Digitized by Google

la capacità personale, ma per la modicità del prezzo, fanno un calcolo sbagliato sotto ogni rapporto.

J. Romeu, ibid., pag. 41.

582.

Molti genitori hanno il torto di credere che un maestro mediocre, un musicista qualunque sia sempre abbastanza buono per far cominciare lo studio ad un allievo. Io penso invece che per un buon maestro elementare sieno necessarie delle conoscenze svariatissime ed una educazione assolutamente completa....

Le donne generalmente per la dolcezza del carattere, per la loro bontà persuasiva, per quella delicata abilità con la quale sanno guadagnarsi l'affezione dei loro scolari, sono quasi sempre preferibili per l'insegnamento primario. A. Marmontel, *Conseils*, pag. 7.

583.

È generale opinione dei genitori che per insegnare gli elementi della musica ai loro fanciulli, qualunque professore sia abbastanza buono. Funestissimo errore è cotesto, perchè non si avrà mai un edifizio solido, senza solide fondamenta. Quando un allievo ha contratto cattive abitudini, riesce molto difficile di estirparle in seguito.

S. Lebert e L. Stark, ibid., Introd. pag. XVI.

584.

Un padre ha, come precettore, due difetti irrimediabili: è un maestro intermittente e un maestro dilettante. I babbi, anche se letterati, anche se dotti, non sono i migliori maestri dei loro figli.

E. Legouvé, *Les pères et les enfants*.

Digitized by Google

585.

Un gran virtuoso o un compositore di merito possono difettare delle qualità necessarie per insegnare agli altri quello che essi stessi eseguiscono o scrivono con rara perfezione. Spesso anzi i pianisti compositori hanno il grave torto di fare dei loro scolari altrettante copie più o meno felici della loro maniera.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 2.

Digitized by Google

Digitized by Google

IV.

MISCELLANEA

Digitized by Google

Digitized by Google

I.

Metronomo.

586.

Il metronomo è un ausiliare prezioso, e ciascun musicista dovrebbe possederlo, onde poter continuamente aver presente il movimento al quale egli deve attenersi nel sonare. B. JUNOD, ibid., pag. 21.

587.

Il metronomo è una cosa cattiva o buona a seconda dell'uso che se ne fa. Si dovrebbe servirsene specialmente per fissare il movimento giusto di un pezzo o per istudiare quei passaggi in cui esiste la tendenza a rallentare o ad affrettare. Ma non bisogna adoperarlo per dispensarsi dal contare o per eseguire dei passi dei quali non si conoscono perfettamente nè le note, nè il tempo, nè la diteggiatura.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 15.

588.

[Il metronomo] può indicare solamente la celerità maggiore o minore voluta dall'autore oltre ai principali movimenti. Tale strumento non corrisponde allo scopo [di batter la misura durante il pezzo], perchè è un mezzo fuori di noi, mentre la misura del tempo non deve risultare se non da una funzione dell'intelletto, cioè compiersi *dentro di noi* per metodo razionale, al

Digitized by Google

quale prontamente obbediranno il sentimento intimo della misura [che non potrà mai crearsi, ma solo con regolarità svilupparsi], nonchè i flessori ed i muscoli tutti delle dita. P. BOCCACCINI, ibid., pag. 223.

589.

Perchè un metronomo sia buono è necessario:

1° Che il numero 60 della sua scala graduata dia un movimento corrispondente ad un minuto secondo.

2° Che le divisioni della detta scala sieno matematicamente esatte. M.me JAELL, ibid., pag. 74.

(Vedi § 474).

II.

Musica d'insieme.

590.

L'emulazione fa progredire ogni studio; è una forza che trascina senza sosta e aiuta lo sviluppo dell'intelligenza. Lo studio collettivo dà il mezzo di ottenere un'onorevole rivalità fra più allievi di egual forza.

B. JUNOD, ibid., pag. 34.

591.

Gli esercizi collettivi fanno acquistare una perfetta eguaglianza. B. JUNOD, ibid., pag. 34.

592.

Consiglio di far suonare di buon'ora agli allievi dei pezzi a quattro mani. Essi si abitueranno in tal modo a suonare in tempo e a contare, e più tardi l'accompagnamento di un altro istrumento non potrà impacciarli

Digitized by Google

punto, oltrechè la loro esecuzione avrà una regolarità che sarebbe impossibile di acquistare con altro mezzo.

F. KALKBRENNER, *Méthode.*

593.

Si raccomanda ai pianisti di suonare a quattro mani, essendo questa la migliore preparazione per la musica d'insieme. Difatti si può incominciare il più presto possibile, avendo cura però di farlo con discernimento e scegliendo, per quanto si può, la musica scritta espressamente a questo scopo. Anche il suonare a due pianoforti è cosa eccellente e noi consigliamo agli allievi di farlo al più presto.

H. VAILLANT, ibid., pag. 211.

594.

Per formare lo stile del fanciullo è utilissimo fargli eseguire dei pezzi a quattro mani. È questo un mezzo ottimo per fortificare in lui il sentimento del tempo e per familiarizzarlo con le forme musicali.

S. LEBERT e L. STARK, ibid., Introd. pag. XIV.

595.

La lettura a quattro mani presenta anche un vantaggio, quello di sviluppare il sentimento della misura; ma bisogna aver cura di suonare o con un maestro o almeno con qualcuno più forte di noi.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide*, ecc.

596.

Nell'esecuzione d'un pezzo a quattro mani, il pianista dovrà evitare di affermar troppo accentuatamente la propria individualità, adoperandosi invece a fondere le sfu-

Digitized by Google

mature e gli accenti in un sentimento identico alle due parti. La considerazione della sonorità deve formare l'oggetto d'uno studio particolare, come lo sarebbe l'esecuzione d'un primo o d'un secondo violino in un quartetto istrumentale o l'accompagnamento della voce.

A. MARMONTEL.

597.

Come regola, gli allievi che studiano più specialmente le opere a quattro mani, a due pianoforti ecc. devono fare attenzione agli accenti di misura e di ritmo, particolarmente nei passaggi che sono eseguiti simultaneamente, e che esigono una precisione rigorosa da parte dei virtuosi. Lo stile individuale deve attenuarsi sensibilmente per fondersi in un sentimento d'unità di espressione. A. MARMONTEL.

598.

Non trascurare le occasioni di eseguire musica d'insieme con altri strumenti, come duetti, terzetti, quartetti, ecc. Con tale studio acquisterai scorrevolezza e slancio nella esecuzione. R. SCHUMANN, ibid.

(Vedi anche § 157).

III.

Accompagnamento.

599.

Colui che sa accompagnare per intuizione è quasi sempre dotato di un'organizzazione veramente musicale. Il saper accompagnare è un dono a parte, per acquistare il quale non basta la volontà; tuttavia è ne-

Digitized by Google

cessario che l'allievo acquisti un maggior grado di perfezione per mezzo della pratica.

B. JUNOD, ibid., pag. 48.

600.

La stessa parola *accompagnamento* avverte quegli che accompagna in un concerto, che egli non è incaricato che d'una parte accessoria; che non deve adoperarsi che a far valere quella degli altri, e che non appena egli si preoccupa di sè stesso, guasta l'esecuzione e impazienta in pari tempo e i concertisti e gli uditori. Più l'accompagnatore crede di farsi ammirare, più egli si rende ridicolo, e richiamando sopra di sè, a forza di rumore o di ornamenti fuori di posto, l'attenzione dovuta alla parte principale, o facendo sfoggio di talento e di esecuzione, mostra insieme la sua vanità e il suo cattivo gusto. Per accompagnare con intelligenza e con plauso, bisogna pensare soltanto a sostenere e a far valere le parti principali e ad eseguire con abilità la propria, facendone sentire l'effetto, senza però metterla in evidenza.

G. G. ROUSSEAU.

601.

Bisogna che un buon accompagnatore sia un ottimo musicista che sappia l'armonia a fondo, che suoni bene e che abbia l'orecchio sensibile e il gusto sicuro. Spetta all'accompagnatore di dare il tono alle diverse voci insieme col movimento [del pezzo]. La prima di queste funzioni esige che egli abbia sempre sotto le dita la nota del canto, per suonarla in caso di bisogno o per sostenere la voce quando essa si smarrisse. La seconda poi che egli marchi il basso e l'accompagnamento con attacchi sicuri, eguali e ben regolati, affine di far ben sentir la misura, specialmente al principio del pezzo.

G. G. ROUSSEAU.

Digitized by Google

602.

Quando si accompagna della musica vocale, devesi coll'accompagnamento sostenere la voce, guidarla, darle l'attacco ad ogni entrata e rimetterla in tono se ne esce; l'accompagnatore, avendo sempre il canto sotto gli occhi e l'armonia presente alla mente, è incaricato specialmente d'impedire che la voce si smarrisca.

G. G. ROUSSEAU.

603.

Quando un concertista accetta d'accompagnare, deve dimenticare che egli è un virtuoso, e non deve avere che un obiettivo: concorrere, nell'azione limitata che gli è devoluta, alla perfetta interpretazione dell'opera vocale o istrumentale ch'egli deve far valere, dando al concertista tutto l'appoggio del suo talento ed evitando accuratamente di distrarre o di assorbire l'interesse del pubblico. A. MARMONTEL.

604.

L'accompagnatore deve farsi dimenticare; se passa inavvertito, vuol dire che è buono. Egli è al servizio del cantante e dello strumentista e deve piegarsi a tutte le esigenze e a tutti i suoi capricci, senza mai coprire la voce o lo strumento. Anche il grado di morbidezza o di forza è relativo, e si capisce facilmente che varierà secondo il numero dei cantanti o degli strumentisti da accompagnare.

H. VAILLANT, ibid., pag. 204.

605.

Un buon accompagnatore è di un prezioso aiuto per gli artisti. Un accentare discreto e qua e là una nota data a proposito, assicureranno il buon successo di una esecuzione. H. VAILLANT, ibid., pag. 204.

Digitized by Google

606.

Le lezioni di accompagnamento sviluppano lo stile ed obbligano l'allievo ad una misura corretta e ad una esecuzione sfumata. B. JUNOD, ibid., pag. 48.

607.

Niente completa l'educazione musicale quanto l'accompagnare. Seguire una melodia, comprenderne tutte le sfumature, rafforzare la frase per affievolire il seguito e lasciare al canto tutto il suo splendore, tale è l'arte dell'accompagnare, arte difficile ma istruttiva.

B. JUNOD, ibid., pag. 48.

608.

Gli accompagnatori devono ricordarsi che i virtuosi, cantanti o istrumentisti, si lamentano sempre o di esser stati impacciati nella loro espressione per un rigore troppo grande nella misura, o di non essere stati abbastanza sostenuti nei passaggi animati, ecc., ecc.

A. MARMONTEL.

IV.

Lettura a prima vista.

609.

Esiste incontestabilmente presso certi allievi l'attitudine naturale a legger la musica a prima vista; ma quest'attitudine non può prendere il posto dello studio, il quale invece può supplire alla sua mancanza. In altre parole, nessuno può *improvvisarsi* un *buon lettore*, ma ciascuno può divenirlo col tempo e con la buona volontà.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 98.

Digitized by Google

610.

Se si vogliono preparare dei lettori seri, è d'uopo abituare gli allievi, fin dai loro primi mesi di studio, a questa ginnastica degli occhi e della intelligenza che permette di vedere presto e giusto; di osservare la durata esatta dei valori, di misurare gl'intervalli e di ben compenetrarsi della tonalità e delle modulazioni passeggiere o permanenti. Devesi giungere a leggere la musica a prima vista, come un libro o una lettera manoscritta. A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 166.

611.

Procura di giungere al punto di capire la musica scritta, al solo guardarla sulla carta.

R. SCHUMANN, ibid.

612.

L'allievo consacri regolarmente qualche ora per settimana alla lettura della musica. L'arte del leggere all'improvviso procura infatti i più vivi godimenti a coloro che la possiedono, ed estende rapidamente la cerchia delle loro cognizioni.

C. ESCHMANN DUMUR, *Guide*, ecc.

613.

Quando la lettura [di musica per pianoforte], invece di essere un piacere, non è che uno studio penoso, si rinunzia molto spesso alla musica e si chiude il pianoforte per non più aprirlo. Contrariamente a questo, chi è buon lettore seguita a suonare per tutta la vita.

H. PARENT, *L'étude*, pag. 3.

Digitized by Google

614.

Le condizioni necessarie per decifrar bene la musica a prima vista sono:

1° l'orecchio; 2° la prontezza dell'occhio; 3° l'abilità delle dita. H. PARENT, *L'étude*, pag. 98.

615.

Per ben decifrare, bisogna possedere a fondo la teoria della musica, non leggere alcuna cosa senza averla prima percorsa cogli occhi da un capo all'altro, e non cominciar a suonare se non dopo aver osservato il tono nel quale il pezzo è scritto. Importa, infine, di concentrare l'attenzione principale sulla mano sinistra e di fare in modo che gli occhi siano, d'una battuta o due, i battistrada delle dita.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide*, ecc.

616.

Le cognizioni dell'armonia o almeno il senso delle tonalità e delle modulazioni sono d'un gran soccorso per la lettura a prima vista; decifrare lentamente, senza fermarsi, osservando esattamente tutte le indicazioni scritte, è già un dar prova di abilità; ma bisogna poter giungere a tradurre, nel movimento e col sentimento dei maestri, i pezzi di cui la difficoltà troppo grande non sia un ostacolo insormontabile a una interpretazione spontanea. A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 82.

617.

Se sei pregato di suonare un pezzo che non conosci, leggilo prima di eseguirlo. R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

618.

In quanto alla lettura a prima vista, consigliamo allo scolare, avanti di cominciare, di rendersi un conto esatto del movimento, della regolarità dei tempi e delle loro suddivisioni, come pure della tonalità e del carattere del pezzo. A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 82.

619.

Vi sono due maniere di leggere a prima vista; la prima può chiamarsi una lettura *esatta* e la seconda una lettura *all'ingrosso*.

La lettura *esatta* consiste nell'eseguire strettamente ogni nota nel suo tempo, coi suoi accenti e con la sua diteggiatura, senza lasciare sfuggire la minima inesattezza. L'altra consiste nel preoccuparsi assai meno dell'esattezza assoluta, che del ritmo, del colorito e dell'interpretazione generale del pezzo. Nel primo modo devesi leggere la musica che deve poi impararsi, e nel secondo quella che si legge senza che si abbia poi da apprendere. H. PARENT, *L'étude*, pag. 95.

620.

Una delle qualità principali d'un buon lettore consiste a non mai fermarsi nè riprendersi. Bisogna sapere sbagliare in tempo, scansare i passaggi o i movimenti troppo difficili, semplificare, abbandonare per un momento, se non si ha miglior risorsa, la lettura d'una mano, per poi riprendere di nuovo. Lo sbaglio più grave più deplorevole, sarebbe di fermarsi, di balbettare, di battere e ribattere le medesime note.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 165.

621.

Avanti di decifrare un pezzo qualunque, è necessario di esaminarlo lungamente, considerando più di tutto quei

Digitized by Google

passi che sembrano più difficili; ma una volta che si è cominciato, non bisogna arrestarsi per alcuna ragione. Sarebbe meglio d'inventare qualche nota, magari qualche battuta che interrompersi e riprendersi.

A. LAVIGNAC, ibid., pag. 99.

622.

A meno di avere una grande abitudine, è sempre bene di decifrare più lentamente del movimento indicato, proponendosi di non fermarsi nè di riprendersi. È d'uopo *di sapere sbagliare* in tempo e di non ripetere mai una nota falsa o incerta, ma piuttosto di saperla evitare in seguito.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 82.

(Vedi anche § 181 e 559).

V.

Trasposizione.

623.

Lo studio della trasposizione non è nè una scienza nè un'arte, ma un'abitudine da prendersi, una ginnastica ponderata e un esercizio mentale al quale è utilissimo di abituare gli allievi fino da principio.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 74.

624.

L'esercizio del trasporre ha un valore di cui sarebbe difficile esagerare l'importanza, per quanto si riferisce all'educazione dell'orecchio e all'affinamento della intelligenza musicale.

HANS von BÜLOW, Cramer 50, *Studies for Pianoforte*, vol. I, pag. 11 (nota).

Digitized by Google

625.

Importa molto che l'allievo sia ben persuaso di questo: che la sua facilità nel trasporre dipende dalla perfetta conoscenza delle chiavi.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 74.

626.

Per un pianista che legge correntemente in tutte le chiavi, e conosce bene i rapporti esatti dei differenti intervalli fra di loro, la trasposizione, anche a prima vista, non offre che delle leggiere difficoltà. Ma se si vuole ottenere questa confidenza, questa tranquillità, questa forza che dà la certezza di non ingannarsi, bisogna essere lettore pratico e abituato da lungo tempo ad un genere di lavoro che affermi per eccellenza la più forte educazione musicale.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 76.

627.

Lo studio del trasporre come quello della lettura, dev'esser principiato fin dal momento in cui l'allievo possiede il senso delle varie tonalità e riconosce senza esitare la natura e il numero degli accidenti che sono contenuti in ciascuna scala.

A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 74.

628.

Il pianista deve essere rotto a tutte le difficoltà del trasporre, cosa più complicata per lui che per gli altri strumentisti, perchè egli ha da leggere molte più note di loro. Per questo dovrà abituarvisi fin da principio, spostando anche gli esercizi. Indipendentemente dal-

Digitized by Google

l'utilità che viene dal saper trasporre, questo studio forma un'eccellente ginnastica ed aiuta a divenire un buon musicista. A. LAVIGNAC, ibid., pag. 100.

629.

Il miglior metodo per trasporre all'improvviso a qualunque intervallo consiste:

1° nell'aver ben impresso nell'orecchio la tonalità del pezzo che si deve spostare;

2° nel conoscere esattamente la posizione e la qualità della nota iniziale nella scala diatonica corrispondente;

3° nel conservare i rapporti *identici* e le distanze *esatte* tra gl'intervalli della melodia da trasporre;

4° finalmente nel rendersi ben conto di quanti toni o mezzi toni si deve abbassare o alzare la melodia in questione. A. MARMONTEL, *Conseils*, pag. 76-77.

(Vedi § 432).

VI.

Improvvisazione.

630.

Improvvisare, cioè comporre senza lima e senza aver preso il tempo di ordinar colla riflessione quelle idee più o meno felici recate all'artista da inspirazioni subitanee, sarebbe arte impossibile, se i suoi frutti dovessero giudicarsi col rigore che si usa nell'esame di composizioni scritte. Di qualunque ingegno sia dotato l'improvvisatore, vi sarà sempre qualche disordine, qualche ripetizione nel frutto prematuro del suo pensiero, e talvolta la sua immaginazione sonnacchiosa lo lascerà errare nel vacuo; ma questi difetti saranno compensati

Digitized by Google

da una certa audacia di creazione riprovata forse dal gusto, ma che trae il proprio effetto precisamente dal suo andamento inusitato.

FÉTIS e MOSCHELES, *Méthode*, pag. 76.

631.

L'arte di stabilire un piano preconcetto nell'improvvisare e di regolare il ritorno delle idee principali è il frutto dell'esperienza; tantochè gl'improvvisatori più esperti confessano che la loro abilità in questo ramo dell'arte è il resultato tanto dello studio come dell'ispirazione.

FÉTIS e MOSCHELES, *Méthode*, pag. 76.

632.

L'arte d'improvvisare richiede due condizioni che concorrono ugualmente al suo buon resultato:

1° una fantasia libera e ardita;

2° un ordine bene stabilito nella scelta delle idee fra quelle che l'istinto porta sotto le dita dell'improvvisatore, onde riprodurle e svilupparle con una costante gradazione d'interesse.

FÉTIS e MOSCHELES, *Méthode*, pag. 76.

633.

Per essere un grande improvvisatore non basta possedere un'immaginazione feconda, nè essere dotto nella scienza dell'armonia; ma bisogna che il meccanismo dell'esecuzione sia perfezionato, affinchè le dita siano atte ad eseguire quanto l'estro inventa, e bisogna pure che l'artista sia dotato di quella facoltà d'analisi, che fa distinguere d'un colpo d'occhio le risorse del soggetto che si vuole sviluppare. Finalmente è d'uopo

Digitized by Google

ch'egli conservi bastante calma, in mezzo alle proprie emozioni, per non lasciarsi traviare, e per fissare rapidamente l'ordine in cui le sue idee debbono essere disposte. FÉTIS e MOSCHELES, *Méthode*, pag. 76.

VII.

Preludiare.

634.

Succede spesso ai pianisti di dover sonare su di uno strumento che non conoscono e che ha un tocco o troppo duro o troppo molle, al quale essi non sono abituati. Se si aggiunge a questo l'emozione che provano tanti giovani esecutori al momento di farsi sentire, si capirà subito che la loro abilità ne è molto compromessa. Un buon mezzo per rimediare a tutto questo è di *preludiare* brevemente avanti l'esecuzione del pezzo, per modo da fare la conoscenza dello strumento e diminuire l'emozione. A questo scopo un accordo arpeggiato, una serie di accordi comuni o qualche scala saranno di grande utilità.

H. VALLANT, ibid., pag. 208.

VIII.

Suonare in pubblico.

635.

Pervenuto che sia lo scolare ad un certo grado di coltura, consiglio di farlo alle volte sonar qualcosa innanzi a persone; ciò stimola ad un tempo la sua diligenza, gli dà coraggio e sicurezza.

G. N. HUMMEL, *Metodo*, pag. 11.

Digitized by Google

636.

Noi consigliamo al professore di far suonare l'allievo di tempo in tempo in qualche riunione familiare; il che sarà per i giovani pianisti uno stimolo ed un mezzo per abituarli a suonare in pubblico e perdere la naturale timidità. Si osservi bene per altro che *questi piccoli concerti non debbono in alcun modo interrompere il corso regolare dell'insegnamento;* e l'allievo dovrà eseguire dinanzi alle persone soltanto quei pezzi che avrà studiati secondo il sistema progressivo seguito nella sua educazione.

S. LEBERT e L. STARK, ibid., Introduzione, pag. XVI.

637.

Il sonar molto in società è più dannoso che utile. Farai bene di adattarti al gusto, ed alla intelligenza del tuo uditorio; ma però non sonare mai cosa di cui tu possa in te stesso vergognarti.

R. SCHUMANN, ibid.

638.

Quando sonate, poco importano le persone che vi ascoltano. Sonate sempre come se foste in presenza di un maestro. R. SCHUMANN, ibid.

639.

Il vero artista prova sempre una certa sofferenza quando deve dinanzi a persone indifferenti o sconosciute far traboccare le proprie emozioni; perchè queste sono le sue confidenze, i suoi pensieri intimi, i moti del suo cuore, che egli deve lanciare brutalmente alla

Digitized by Google

curiosità della moltitudine. Egli ha bisogno allora, per dominare questa paralisi morale, di concentrare le sue facoltà sopra un ricordo, sopra un'immagine adorata ed isolarsi o fissare gli occhi in quelli dell'amico che lo comprende e lo applaude. L. M. GOTTSCHALK.

640.

Il giovane pianista, specialmente nei primi tempi, non potendo servirsi del proprio strumento nelle serate o nei concerti ove egli è invitato a prodursi, dovrà prendere alcune precauzioni di prima necessità.

Prima di tutto egli dovrà assicurarsi se il piano è accordato; se la tastiera è favorevole al suo tocco; se i martelli battono bene sulle tre corde; se i tasti rispondono bene; se gli smorzatori agiscono ugualmente; se le corde frizzano; se i pedali sono troppo duri o se fanno rumore; infine, questione importante, se la sedia è adatta per la sua persona. A. QUIDANT.

641.

L'ambiente in cui si suona deve dettare il genere di musica da interpretarsi. B. JUNOD, ibid. pag. 52.

642.

A qualunque grado di abilità pianistica si sia giunti, non si cerchi mai di sbalordire il pubblico con degli acrobatismi o col superare difficoltà straordinarie. È meglio di lasciar tali cose ai giocolieri. Si consideri invece sempre il meccanismo come un *mezzo;* essendo il fine quello soltanto d'interessare e di deliziare l'uditore. A. LAVIGNAC, ibid., pag. 52.

(Vedi anche capitoli *Applausi* e *Nervosità*).

Digitized by Google

IX.

Nervosità.

643.

La paura è il gran nemico d'ogni virtù.

N. TOMMASEO.

644.

La preoccupazione di un passo difficile da eseguirsi si rivela dal numero di movimenti maldestri e mal diretti che facciamo. D'altra parte, quando siamo giunti al più alto grado di sicurezza e di abitudine, la calma generale del corpo prova che l'azione motrice è limitata soltanto ed esattamente a quei movimenti che si tratta di produrre. BAIN, *L'esprit et le corps.*

(Vedi capitolo *Suonare in pubblico*).

X.

Applausi.

645.

Val meglio di meritare il suffragio di un sol uomo di gusto, che di suscitare con mezzi indegni dell'arte, gli applausi di una sala piena di spettatori volgari.

W. SHAKESPEARE.

646.

Non illuderti sul valore degli applausi che ottengono dalla moltitudine i cosiddetti concertisti. Il plauso degli artisti sia per te di maggior valore di quello della folla.

R. SCHUMANN, ibid.

Digitized by Google

647.

In tutte le cose d'arte bisogna saper preferire l'apprezzamento e gli elogi degli artisti agli applausi e all'entusiasmo della folla. A. MARMONTEL.

648.

Il merito di coloro che lodano è quello che forma il prezzo delle lodi. BOISTE.

649.

Le parole di ammirazione non provano nelle arti se non il grado di estasi da parte dell'uomo che ammira, invece che il merito della cosa ammirata.

STENDHAL (DE).

650.

Sia che abbiate l'ambizione di creare da voi stessi delle opere originali o che vi limitiate ad interpretare le opere altrui, sappiate che, se è dolce l'essere applaudito, più importante ancora è di avere il dritto che si riconosca esservi voi adoperati a raggiungere un ideale artistico.... Quando sarà venuta l'ora del riposo, l'ora in cui si è meno avidi di ovazioni rumorose, le quali del resto difficilmente, per le forze mancanti, potrebbero essere ottenute, vi resterà la coscienza di aver mirato in alto e la gioia di aver pienamente compreso e gustato il bello. KAEMPFEN.

(Vedi capitolo *Suonare in pubblico*).

Digitized by Google

XI.

Audizioni e concerti.

651.

L'impressione prodotta dalla musica varia non solamente in ragione dello stile dei compositori, ma eziandio secondo il grado d'educazione musicale degli uditori più o meno atti a comprendere e a giudicare le bellezze di un'opera. Infine l'azione fisica e morale e gli effetti prodotti saranno differenti in ragione della disposizione d'animo degli auditori, che si abbandoneranno alla *rêverie*, alla tristezza, all'estasi.

A. MARMONTEL.

652.

Abbandonarsi passivamente al piacere di ascoltare, all'azione fisica della musica, è percepire una sensazione, ricevere un'impressione; ma il lato artistico, il sentimento ragionato, lo spirito d'analisi sfuggono all'uditore passivo; egli s'impregna delle onde sonore come del profumo dei fiori, senza prendersi la pena, o meglio il piacere di risalire alla fonte creatrice, all'ispirazione dell'artista; egli non fa alcun appello allo spirito, al sentimento d'apprezzazione; per lui è un godimento affatto materiale, al quale lo spirito e l'intelligenza non prendono parte alcuna. Per cotesti uditori inconscienti, incapaci di rendersi conto delle bellezze di un'opera, la nobiltà delle ispirazioni, l'ingegnosità delle combinazioni, la bella disposizione d'un concetto grandioso e appassionato, si riducono ad una sensazione più o meno viva. Questa audizione passiva procurerà agli uni una vaga e deliziosa *revêrie*, una specie

Digitized by Google

di languore magnetico; agli altri la dolce ebbrezza della sonorità, un piacere eterizzato, impressioni più pure e più soavi delle sensazioni grossolane o malsane delle passioni, ma che certo sono ben lungi dalla soddisfazione viva e profonda che dà all'artista l'ammirazione razionale e consciente di un capolavoro. L'entusiasmo affatto sensuale di un dilettante non può essere paragonato a questa nobile soddisfazione dello spirito e dell'anima.

A. MARMONTEL.

653.

Le impressioni della musica sono fuggevoli e si cancellano subito. Ora, quando la musica è veramente nuova, le è mestieri di maggior tempo che non ad altra per esercitare un'azione potente sugli organi di certi uditori, e per lasciare nel loro spirito una percezione chiara di quest'azione. Essa non perviene a ciò se non coll'agire su di loro nell'istesso modo, cioè a dire colpendo e ricolpendo nel medesimo luogo. Le *opere* scritte in uno stile nuovo sono apprezzate più presto che non le composizioni di concerto, quali si sieno l'originalità, l'eccentricità stessa dello stile di queste opere, e malgrado le distrazioni che gli accessori drammatici cagionano all'uditore.

La ragione è semplice: un'opera che non cade alla prima rappresentazione è sempre data più volte di seguito nel teatro che l'ha riprodotta; e così avviene subito dopo in venti, trenta, quaranta altri teatri, se ha ottenuto successo. L'uditore che udendola la prima volta non ha nulla compreso, si familiarizza con essa alla seconda rappresentazione, la gusta di più alla terza, e finisce poscia per appassionarsi completamente a quell'opera che l'aveva urtato dapprima.

E. BERLIOZ.

Digitized by Google

654.

Non trascurar mai di andare a sentire un buon artista quando se ne presenti l'occasione.

A. ANGELERI.

655.

Quando si è arrivati ad un certo punto di sviluppo meccanico, non havvi migliore e più profittevole lezione di quella di assistere all'esecuzione di un buon programma di musica istrumentale, e di abituarsi presto ad apprezzare le differenze di stile nelle composizioni dei grandi maestri e le diverse maniere d'interpretazione che ogni esecutore veramente grande deve possedere.

A. ANGELERI.

656.

Aprendo l'orecchio e il cuore a ciò che suonano gli altri, non si sviluppa solamente il proprio giudizio, il proprio gusto, tutte le proprie facoltà musicali; ma si giunge ben presto a godere di ciò che non si possiede noi medesimi, cioè a possederlo in un'altra maniera, pervenendo per una via indiretta ad una sommità che sembrava inaccessibile.

C. ESCHMANN-DUMUR, *Guide*, ecc.

657.

Ascoltate con attenzione le opere dei grandi maestri antichi e moderni e fatene vostro prò, meditandovi sopra ed assimilandovi quanto v'ha in essi di bello, di nuovo, di peregrino. Sarà tanto buon sangue che vi metterete nelle vene: e, lungi dal copiare servilmente, aggiungerete con ciò vigoria al vostro ingegno, onde produrre, alla vostra volta, opere che si elevino al di sopra della mediocrità.

A. BAZZINI.

Digitized by Google

658.

Ascoltare e analizzare con intelligenza, sentire e comprendere, sono delle qualità di percezione e di apprezzazione che posseggono soltanto le nature privilegiate. Salvo rare eccezioni, il piacere estetico che procura l'audizione di un lavoro musicale è in ragione del suo valore artistico. A. MARMONTEL.

659.

L'audizione attenta di un'opera musicale di alto stile procura all'artista intelligente che può seguire, da apprezzatore delicato, tutte le evoluzioni del pensiero del compositore, dei godimenti nobili e forti che sono la giusta ricompensa del suo modo di ascoltare.

Per la generalità degli amatori di musica, l'audizione procura il piacere materiale delle sensazioni percepite, ma per l'artista l'udire *è comprendere*.

A. MARMONTEL.

660.

L'audizione attenta e razionale dei virtuosi celebri per il loro stile o per la loro abilità d'esecuzione, può essere utile ai progressi degli allievi che sono già avanzati. Poco importa che gli artisti presi a modello siano cantanti o istrumentisti; esistono per l'arte musicale dei principî generali del *bello* che trovano egualmente la loro applicazione per la voce e per gli strumenti. Un franco attacco del suono, che richiede di saper modulare secondo il carattere del pezzo o della frase con tutte le gradazioni d'intensità, di dolcezza e di forza; una giustezza irreprensibile e una tal quale audacia nei passaggi più ardui; un'espressione sempre vera, semplice, nobile e mai esagerata; una ornamen-

Digitized by Google

tazione sobria, delicata, di buon gusto, non mirante mai all'effetto: ecco le qualità che debbonsi apprezzare e cercar di imitare, sia che si riscontrino in un valente cantante, sia in un istrumentista di buona scuola.

A. MARMONTEL.

661.

Dopo aver religiosamente ascoltato degli artisti di valore, la cosa principale è quella di rendersi conto delle loro qualità individuali, nonchè dei loro piccoli difetti allo scopo di evitarli. A. MARMONTEL.

662.

Le composizioni musicali, come tutte le opere d'arte che si dirigono al pubblico e chiedono il suo apprezzamento e il suo giudizio, debbono essere ascoltate in condizioni speciali e nell'ambiente che più si conviene alla loro natura e al loro carattere. La musica religiosa deve esser riservata alla chiesa; i frammenti drammatici e le opere liriche le quali richiedono l'azione, al teatro; la musica da camera e i *soli*, al pubblico intimo della sala. A. MARMONTEL.

(V. § 171).

Digitized by Google

ELENCO

dei principali clavicembalisti, pianisti, compositori e insegnanti di pianoforte delle diverse scuole, con la data e il luogo di nascita e di morte (1).

La lettera *P* significa pianista; *C*, compositore per pianoforte; *C d*, compositore didattico; *P C*, pianista compositore; *I*, insegnante; *Cl*, clavicembalista; *O*, organista.

Albert (Eugenio D'), *P. C.* nato a Glasgow (Scozia) il 10 Aprile 1864.
Alkan (Carlo), *C. I.* nato a Parigi il 30 Novembre 1813; ivi morto il 29 Marzo 1888.
Andreoli (Carlo) *P. I.* nato a Mirandola l'8 Gennaio 1840; morto nel 1908.
Andreoli (Guglielmo), *P.* nato il 22 Aprile 1835 a Mirandola; morto il 13 Marzo 1860 a Nizza.
Arensky (Antonio), *C.* nato il 30 Luglio 1861 a Nijni Novgorod (Russia); morto a Terrijoki (Finlandia) il 25 Febbraio 1906.

Bach (Giov. Sebastiano), *Cl. C.* nato il 21 Marzo 1685 a Eisenach; morto il 28 Luglio 1750 a Lipsia.
Bach (Carlo Filippo Emanuele), *Cl. C.* nato l'8 Marzo 1714 a Weimar; morto il 14 Dicembre 1788 ad Amburgo.
Beethoven (Luigi von), *C.* nato il 16 Dicembre 1770 a Bonn; morto il 26 Marzo 1827 a Vienna.
Bertini (Enrico), *P. Cd.* nato il 28 Ottobre 1798 a Londra; morto il 1° Ottobre 1876 a Meylan (presso Grenoble).
Blumer (Fritz), *P.* nato il 31 agosto 1860 a Glaxis.
Borwick (Leonardo), *P.* nato il 26 Febbraio 1868 a Walthamstow (Inghilterra).
Brahms (Giovanni), *C.* nato il 7 Maggio 1833 ad Amburgo; morto il 3 Aprile 1897 a Vienna.

(1) Le date sono tolte per la massima parte dal « Musik-Lexikon » di Ugo Riemann e dal « Dictionary of Music and Musicians » del Grove.

Digitized by Google

Bülow (Hans von), *P.* nato l'8 Gennaio 1830 a Dresda; morto il 12 Febbraio 1894 al Cairo.
Buonamici (Giuseppe), *P. I.* nato il 12 Febbraio 1846 a Firenze; ivi morto il 18 Marzo 1914.
Busoni (Ferruccio), *P. C.* nato il 1° Aprile 1866 ad Empoli (Toscana).

Carreño (Teresa), *P. C.* nata il 22 Dicembre 1853 a Caracos (Venezuela).
Cesi (Beniamino), *P. I.* nato il 6 Novembre 1845 a Napoli; morto ivi il 26 Gennaio 1907.
Chopin (Federico), *P. C.* nato il 1° Marzo 1809 a Zelazowa-Wola (Varsavia); morto il 17 Ottobre 1849 a Parigi.
Clementi (Muzio), *P. C. I.* nato nel 1752 a Roma; morto a Evesham (Inghilterra) il 10 Marzo 1832.
Couperin (Francesco), *Cl. C.* nato il 10 Novembre 1668 a Parigi; ivi morto nel 1733.
Cramer (G. Battista), *P. C. I.* nato il 24 Febbraio 1771 a Mannheim; morto a Londra il 16 Aprile 1850.
Czerny (Carlo), *I. Cd.* nato a Vienna il 20 Febbraio 1791; morto ivi il 15 Luglio 1857.

Debussy (Claudio), *C.* nato il 22 Agosto 1862 a S. Germain en Laye (Parigi).
Diabelli (Antonio), *C.* nato il 6 Settembre 1781 a Mattsee (Salzburg); morto il 7 Aprile 1858 a Vienna.
Diémer (Luigi), *P. C.* nato il 14 Febbraio 1843 a Parigi.
Döhler (Teodoro), *P. C.* nato il 20 Aprile 1814 a Napoli; morto il 21 Febbraio 1856 a Firenze.
Dussek (Giovanni), *P. C.* nato il 9 Febbraio 1761 a Tschaslau (Boemia); morto il 20 Marzo 1812 a St. Germain en Laye (Parigi).

Essipoff (Annetta), *P.* nata il primo Febbraio 1851 a Pietroburgo.

Field (Giovanni), *P. C.* nato il 26 Luglio 1782 a Dublino; morto l'11 Gennaio 1837 a Mosca.
Franck (Cesare), *O. C.* nato il 10 Dicembre 1822 a Liegi; morto il 9 Novembre 1890 a Parigi.
Frescobaldi (Girolamo), *O. C.* nato nel 1583 a Ferrara; morto il 2 Marzo 1644 a Roma.
Fumagalli (Adolfo), *P. C.* nato il 19 Ottobre 1828 a Inzago (Milano); morto il 3 Maggio 1856 a Firenze.

Golinelli (Stefano), *P. C.* nato il 26 Ottobre 1818 a Bologna; morto ivi il 3 Luglio 1891.
Gottschalk (Luigi), *P. C.* nato l'8 Maggio 1829 a New-Orleans; morto il 18 Dicembre 1869 a Rio Janeiro.
Grieg (Edoardo), *C.* nato il 15 Giugno 1843 a Bergen (Norvegia); morto ivi il 4 Settembre 1907.

Digitized by Google

Hambourg (Marco), *P.* nato il 31 Maggio 1879 a Bogutschar Woronesch (Russia).
Händel (Giorgio Federico), *C.* nato il 23 Febbraio 1685 a Halle; morto il 14 Aprile 1759 a Londra.
Heller (Stefano), *P. C.* nato il 15 Maggio 1814 a Pest; morto il 14 Gennaio 1888 a Parigi.
Henselt (Adolfo von), *P. C.* nato il 12 Maggio 1814 a Schwabach (Baviera); morto il 10 Ottobre 1889 a Warnebrunn (Slesia).
Hiller (Ferdinando), *P. C.* nato il 24 Ottobre 1811 a Francoforte a/m; morto il 10 Maggio 1885 a Colonia.
Herz (Enrico), *P. C.* nato il 6 Gennaio 1803 a Vienna; morto il 5 Gennaio 1888 a Parigi.
Hummel (G. Nepomuceno), *P. C.* e *Cd.* nato il 14 Novembre 1776 a Presburgo; morto il 17 Ottobre 1837 a Weimar.

Jensen (Adolfo), *P. C.* nato il 12 Gennaio 1837 a Königsberg; morto il 23 Gennaio 1879 a Baden-Baden.
Jaell (Alfredo), *P. C.* nato il 5 Marzo 1832 a Trieste; morto il 27 Febbraio 1882 a Parigi.

Kalkbrenner (Fed. Guglielmo), *P. C.* e *Cd.* nato nel 1788 (1); morto ivi il 10 Giugno 1849 a Enghien les Bains (Parigi).
Kuhlau (Federigo), *C.* nato l'11 Settembre 1786 a Uelzen (Hannover); morto il 12 Marzo 1832 a Lyngbye (Copenhagen).

Lamond (Federigo), *P. C.* nato il 28 Gennaio 1868 a Glasgow.
Leschetitzki (Teodoro), *P. I.* nato il 22 Giugno 1830 a Landcut (Lemberg).
Lillo (Giuseppe), *P. I. C.* nato il 26 Febbraio 1814 a Galatina; morto il 4 Febbraio 1863 a Napoli.
Litolff (Enrico), *P. C.* nato il 6 Febbraio 1818 a Londra; morto il 6 Agosto 1891 a Parigi.
Liszt (Francesco), *P. C.* nato il 22 Ottobre 1811 a Raiding (Ungheria); morto il 31 Luglio 1886 a Beireuth.

Mac Dowell (Edoardo) *P. C.* nato a New-York City il 18 Dicembre 1861; ivi morto il 24 Gennaio 1907.
Marmontel (Antonio), *I.* nato a Clermont Ferrand il 18 Luglio 1816; morto il 15 gennaio 1898 a Parigi.
Martucci (Giuseppe), *P. C.* nato il 6 Gennaio 1856 a Capua; morto a Napoli il 3 Giugno 1909.
Mendelssohn Bartholdy (Felice), *C.* nato il 3 Febbraio 1809 ad Amburgo; morto il 4 Novembre 1847 a Lipsia.
Menter (Sofia), *P.* nata il 29 Luglio 1846 a Monaco.

---

(1) Il KALKBRENNER nacque durante un viaggio della madre da Kassel a Berlino.

Digitized by Google

Moscheles (Ignazio), *P. C.* nato il 30 Maggio 1794 a Praga; morto il 10 Marzo 1870 a Lipsia.
Moszkowsky (Moritz), *P. C.* nato il 23 Agosto 1854 a Breslavia.
Mozart (Volfango), *C.* nato il 27 Gennaio 1756 a Salzburg; morto il 5 Dicembre 1791 a Vienna.

Pachmann (Vladimiro), *P.* nato il 7 Luglio 1848 a Odessa.
Paderewski (Ignazio), *P. C.* nato il 18 Novembre 1860 a Kurilowka (Russia).
Pfeiffer (Giorgio) *P. G.* nato a Versailles il 12 Dicembre 1835; morto a Parigi il 14 Febbraio 1908.
Planté (Francesco), *P.* nato il 2 Marzo 1839 a Orthez (Francia); morto nel Luglio 1898 a Périgueux.
Pleyel (Ignazio), *P. C.* nato a Ruppersthal (Vienna) il 1° Giugno 1757; morto il 14 Novembre 1831 presso Parigi.
Pollini (Francesco), *P. C.* nato a Leybach nel 1763; morto a Milano il 17 Settembre 1846.
Prudent (Emilio), *P.* nato il 3 Febbraio 1817 ad Angoulème; morto il 14 Maggio 1863 a Parigi.
Pugno (Raoul), *P. C.* nato il 23 Giugno 1853 a Moutrouge; morto il . . . . . .
Quidant (Alfredo), *P. C.* nato il 7 Dicembre 1815 a Lione; morto il 9 Ottobre 1893 a Parigi.

Raff (Gioacchino), *C.* nato il 27 Maggio 1822 a Lachen (Zurigo); morto il 24 Giugno 1882 a Francoforte.
Rameau (Giov. Filippo), *O. C.* nato il 25 Settembre 1683 a Digione; morto il 12 Settembre 1764 a Parigi.
Ravel (Maurizio), *C.* nato a Ciboure (Francia) il 7 Marzo 1875.
Ravina (Giovanni), *P. C.* nato il 20 Maggio 1818 a Bordeaux; morto il 30 Settembre 1906 a Parigi.
Ries (Ferdinando), *P. C.* nato il 29 Novembre 1784 a Bonn; morto il 13 Gennaio 1838 a Francoforte s m.
Rinaldi (Giovanni), *C.* nato a Reggiolo (Emilia) nel 1840; morto a Genova il 25 Marzo 1895.
Rosenhein (Giacomo), *P.* nato il 2 Dicembre 1813 a Mannheim; morto il 21 Marzo 1894 a Baden-Baden.
Rendano (Alfonso), *P.* nato il 5 Aprile 1853 a Carolei (Cosenza); morto il . . . . . .
Rosenthal (Moritz), *P.* nato il 18 Dicembre 1862 a Lemberg.
Rubinstein (Antonio), *P. C.* nato il 28 Novembre 1829 a Wechwotynez (Russia); morto il 20 Novembre a Peterhof.

Saint Säens (Cammillo), *C.* nato il 9 Ottobre 1835 a Parigi.
Sapelnikoff (Wassily) *P.* nato il 2 Novembre 1868 a Odessa.
Sauer (Emilio), *P.* nato l'8 Ottobre 1862 ad Amburgo.

Digitized by Google

Scarlatti (Alessandro) *C.* nato a Trapani nel 1659; morto a Napoli il 24 Ottobre 1725.
Scarlatti (Domenico), *Cl. C.* nato a Napoli nel 1685; morto ivi (?) nel 1752.
Scharwenka (Saverio), *P. C.* nato il 6 Gennaio 1850 a Samter (Posen).
Schubert (Francesco) *C.* nato nel 1797 a Warnsdorf (Boemia); morto nel 1871 a Dresda.
Schulhoff (Giulio), *P. C.* nato il 2 Agosto 1825 a Praga; morto il 13 Marzo 1898 a Berlino.
Schumann (Roberto), *C.* nato l'8 Giugno 1810 a Zwickau (Sassonia); morto il 29 Giugno 1856 a Endenich (Bonn).
Scott (Cirillo) *P. G.* nato ad Oxton (Cheshire-Inghilterra) il 27 Settembre 1879.
Sgambati (Giovanni), *P. C.* nato il 18 Maggio 1841 a Roma; morto a Roma il 14 Dicembre 1914.
Siloti (Alessandro), *P.* nato a Charkow (Russia) il 10 Ottobre 1863.
Smetana (Federico) *P. C.* nato a Leitomischl il 2 Marzo 1824; morto a Praga il 12 Maggio 1884.
Stamaty (Camillo) *P. C.* nato il 13 Marzo 1811 a Roma; morto il 19 Aprile 1870 a Parigi.
Steibelt (Daniele), *P. C.* nato nel 1765 a Berlino; morto il 20 Settembre 1823 a Pietroburgo.

Taubert (Guglielmo), *P. C.* nato il 23 Marzo 1811 a Berlino; ivi morto il 7 Gennaio 1891.
Tausig (Carlo), *P. C.* nato il 4 Novembre 1841 a Varsavia; morto il 17 Luglio 1871 a Lipsia.
Thalberg (Sigismondo), *P. C.* nato il 7 Gennaio 1812 a Ginevra; morto a Napoli il 27 Aprile 1871.
Tschaikowsky (Pietro), *C.* nato il 7 Maggio 1840 a Wotkinsk (Russia); morto il 6 Novembre 1893 a Pietroburgo.

Weber (Carlo Maria von), *C.* nato il 18 Dicembre 1786 a Eutin (Oldenburg); morto il 5 Giugno 1826 a Londra.

Zimmermann (Pietro), *I.* nato il 19 Marzo 1795 a Parigi; morto ivi nel Novembre 1853.

Digitized by Google

Digitized by Google

INDICE BIBLIOGRAFICO

delle opere citate nel presente volume e di altre attinenti alla storia e allo studio del Pianoforte.

ANDRÉ (K. A.). *Der Klavierbau und seine Geschichte*, 1855.
ANGELERI (Antonio). *Il pianoforte - Cenni teorico-pratici.*

BACH (C. F. Emanuele). *Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen.*
BAIN (P.). *L'ésprit et le corps.*
BOCCACCINI (Pietro). *L'arte di suonare il Pianoforte.*
BÉRIOT (Ch. de). *L'art de préluder au piano.*
BIGHELLINI (Evaristo). *Didattica pianistica.*
BOTTAZZO e RAVANELLO. *L'Allievo al piano.*
BÜLOW (Hans von). *50 studi del Cramer con prefazione e note.*

CESI (Beniamino). *Metodo per lo studio del Pianoforte.*
CZERNY (Carlo). *Lettere sull'insegnamento del pianoforte.*
— *L'art de préluder.*
— *L'art d'improviser.*
— *La scuola del concertista.*

DARWIN. *L'expression des émotions.*

ESCHMANN-DUMUR. *Guide du jeune pianiste*, 1881.
— *Rythme et agilité.*

FÉTIS E MOSCHELES. *Il metodo dei metodi di pianoforte.*
FISCHHOF (Giuseppe). *Versuch einer Geschichte des Klavierbanes*, 1853.
FORKEL (Giov. Nicolò). *Ueber Johann Sebastian Bochs Leben, Kunst und Kunstwerke*, 1803.
FRUGATTA (Giuseppe). *Il pianoforte.*

GALLI (Amintore). *Prefazione al metodo di* G. Frugatta.
GANDOLFI (Riccardo). *Appunti intorno al pianoforte.*
GASPARINI (Francesco). *L'Armonico pratico al cimbalo* (1683).
GERMER (Enrico). *La technique du piano.*

Digitized by Google

HUMMEL (Giov. Nepumoceno). *Metodo teorico pratico per il pianoforte.*
HIPKINS (A. J.). *Description and history of the pianoforte*, 1896.

JAËLL (Maria). *La musique et la psychophysiologie*, 1896.
JAQUES-DALCROZE (Emilio). *La reforme de l' enseignement musical*, 1905.
JUNOD (Bernardo). *Dell'insegnamento del piano e dello studio musicale*, 1889.

KILBURN (W). *The story of Chamber Music.*
KULLAK (Adolfo). *Aesthetik des Klavierspiels*, 1861.

LAVIGNAC (Alberto). *L'éducation musicale.*
— *L'école de la pédale.*
LEBERT E STARK. *Gran metodo teorico pratico per lo studio del pianoforte.*
LE COUPPEY (Felice). *De l' enseignement du piano; conseils aux jeunes professeurs*, 1865.
LISZT (Francesco). *Souvenirs d'un pianiste.*

MARMONTEL (Antonio). *Histoire du piano et de ses origines*, 1885.
— *Les pianistes célèbres. Silhouettes et médaillons.*
— *Conseils d'un professeur sur l'enseignement du piano.*
MARPURG (Fed. Guglielmo). *Kritische Briefe über Toukunst.*
MATHEWS (W. S. B.). *The evolution of the pianoforte.*
— *The pianoforte aud piano music in the XIX Century.*
MATTHAY (Tobias). *L'arte del tocco nel suonare il pianoforte.*
MUGELLINI (Bruno). *Prefazione ai 60 studi per pianoforte di G. B. Cramer.*
MATTEINI (R.). *Brevi cenni sullo studio del pianoforte.*

PAGLIERONI (Enrico). *Il pianoforte.*
PAGNERRE (Luigi). *De la mauvaise influence du piano sur l' art musical*, 1885.
PARENT (Ortensia). *Exposition de ma méthode d'enseignement pour le piano.*
— *L'étude du piano Manual de l'élève.*
PASSAGNI (Leandro). *Il pianoforte.*
PAUER (F.). *A Dictionary of pianists and composers for the pianoforte*, 1895.
PAUL (Oscar). *Geschichte des Klaviers*, 1868.

PULITI (Leto). *Cenni storici sulla vita del Ser.mo Ferdinando dei Medici.*
RICHERT (F.). *Guide méthodique du professeur de piano.*
RIMBAULT (Edward). *The pianoforte its origin, progress and construction.*

Digitized by Google

ROMEU (J.). *L'art du pianiste.*

SAGLIO (Achille). *Manuale del Pianista.*
SEIFFERT (Max). *Geschichte der Klaviermusik*, 1899.

THALBERG (Sigismondo). *L'art du chant appliqué au piano.*

VAILLANT (Enrico). *L'enseignement de la musique à l'usage du Pianiste amateur*, 1904.
VILLANIS (Luigi Alberto). *L'arte del clavincembalo*, 1901.
— *L'arte del pianoforte in Italia*, 1907.

ZEITSCHRIFT *für Instrumentenbau* (Lipsia).

Digitized by Google

Digitized by Google